PREFERIRÍA NO HACERLO

Bartleby el escribiente
de Herman Melville

seguido de tres ensayos
sobre *Bartleby* de

Gilles Deleuze
Giorgio Agamben
José Luis Pardo

Versión castellana de
José Luis Pardo

ucción de Bartleby el escribiente *por*
José Manuel Benítez Ariza

PRE-TEXTOS

Bartleby o la fórmula,
de Gilles Deleuze, se traduce por gentileza de
EDITORIAL ANAGRAMA



Impreso en papel FSC® proveniente de bosques bien gestionados y otras fuentes controladas

1ª edición: febrero 2000
1ª reimpresión: febrero 2001
2ª edición corregida: septiembre 2005
2ª edición, 1.ª reimpresión: febrero 2009
2ª edición, 2.ª reimpresión: octubre 2011

Diseño cubierta: Pre-Textos (S. G. E.)

PRE-TEXTOS, 2011
Luis Santángel, 10
46005 Valencia
www.pre-textos.com

IMPRESO EN ESPAÑA / PRINTED IN SPAIN
ISBN: 978-84-8191-689-8
DEPÓSITO LEGAL: M-37521-2011

ARTEGRAF, S.A. TEL. 91 471 71 00

ÍNDICE

HERMAN MELVILLE

BARTLEBY EL ESCRIBIENTE

Traducción de José Manuel Benítez Ariza

Soy un hombre de cierta edad. El carácter de mis ocupaciones durante los últimos treinta años me ha llevado a relacionarme más de lo habitual con lo que podría parecer una clase interesante, y un tanto peculiar, de hombres de los que hasta ahora, que yo sepa, nada se ha escrito: me refiero a los copistas legales, o escribientes. He conocido a muchísimos, en el terreno profesional y en el privado, y si quisiera podría relatar diversas historias que harían sonreír a los bienhumorados y llorar a las almas sentimentales. Pero no cambio las biografías de todos los demás escribientes por unos cuantos pasajes de la vida de Bartleby; que era escribiente, y el más raro que he visto o del que he llegado a tener noticia. Mientras que de otros copistas legales podría escribir la vida entera, de Bartleby es imposible hacer nada que se le parezca. No creo que existan materiales para una biografía completa y satisfactoria de este hombre. Lo que es una pérdida irreparable para la literatura. Bartleby fue uno de esos seres de los que nada puede llegar a saberse si no se cuenta con fuentes originales y, en su caso, éstas son muy parcas. De Bartleby no sé más que lo que vieron mis atónitos ojos; con la excepción, en fin, de una vaga noticia que aparecerá en la apostilla final.

Antes de presentar al escribiente, tal como éste se presentó ante mí por vez primera, conviene decir algo de mí, de mis em-

pleados, mi trabajo y mis dependencias y alrededores; pues alguna descripción de esta clase resulta indispensable para una comprensión adecuada del personaje principal que estoy a punto de presentar. *Imprimis*: soy un hombre que, desde su juventud, ha estado imbuido de una honda convicción de que la mejor forma de vida es la más sencilla. De ahí que, aunque mi oficio exija, en ocasiones, una energía y un nervio proverbiales, hasta rozar el desvarío, no haya permitido jamás que nada de esto turbe mi tranquilidad. Soy uno de esos abogados sin ambiciones que jamás se dirige a un jurado, ni hace por atraer el aplauso del público... En el fresco sosiego de un cómodo recogimiento, hago una labor cómoda entre obligaciones, hipotecas y títulos de propiedad de hombres ricos. Quienes me conocen me consideran, ante todo, un hombre seguro. El difunto John Jacob Astor, persona poco dada al arrebato poético, no dudaba en afirmar que mi primer mérito es la prudencia; y, después, el método. No lo digo por vanidad, sino que me limito a señalar el hecho de que mis servicios profesionales fueron de alguna utilidad al difunto John Jacob Astor; cuyo nombre, lo reconozco, me encanta repetir, pues tiene un sonido rotundo y redondo, como el tintineo con que el oro llama al oro. Añadiré que yo no era indiferente a la buena opinión del difunto John Jacob Astor.

Poco antes del periodo en el que empieza esta historia, mis obligaciones habían experimentado un gran aumento. Me había sido encomendado el antiguo cargo, ahora extinto en el Estado de Nueva York, de Secretario de la Corte de Derecho Común. No era un cargo complicado, pero sí muy bien remunerado... Pocas veces pierdo la paciencia, y menos aún me dejo llevar por la indignación ante agravios y ofensas; pero permítaseme dejar a un lado toda consideración y declarar que considero que la repentina y forzada abolición del cargo de Secretario de la Corte por la nueva constitución es un acto *** y precipitado;

y más cuando yo contaba con que sus beneficios iban a ser de por vida, y sólo he recibido los de unos pocos años. Pero esto no viene al caso.

Mi despacho estaba en un piso alto, en el número *** de Wall Street. El extremo interior daba a la pared blanca de un amplio patio de luces que atravesaba el edificio de arriba a abajo.

Esta vista podría parecer más insípida que otra cosa, carente de eso que los paisajistas llaman "vida". A este respecto, la vista desde el otro extremo de mis habitaciones ofrecía, por lo menos, un contraste, que ya es algo. En esa dirección mis ventanas gozaban, sin obstáculos, de la vista de una imponente pared de ladrillo, negra por la edad y por la sombra permanente; y para que esa pared rindiera sus ocultas bellezas no se precisaba catalejo: en beneficio de los espectadores cortos de vista, se alzaba a apenas tres metros de mis ventanas. Debido a la gran altura de los edificios colindantes, y a que mis dependencias estaban en el primer piso, el hueco entre esa pared y la mía guardaba un parecido no pequeño con una enorme cisterna cuadrada.

En el periodo inmediatamente anterior a la llegada de Bartleby tenía yo dos personas empleadas como copistas en mi despacho, más un chico espabilado, que hacía los recados. Primero, Turkey; segundo, Nippers; tercero, Ginger Nuts. Nombres como éstos no son corrientes en las guías. En realidad, eran apodos que mis tres empleados se habían conferido mutuamente entre ellos, y se consideraban apropiados a sus respectivas personas y caracteres. Turkey era un inglés bajito y regordete, más o menos de mi edad... es decir, no lejos de los sesenta. Por la mañana se diría que tenía un estupendo color de cara; pero a partir de las doce del mediodía, su hora de almorzar, se le encendía como una chimenea llena de brasas, y seguía ardiendo –eso sí, con intensidad menguante– hasta aproximadamente las seis, hora a la que yo dejaba de ver al dueño

de esa cara que alcanzaba su punto álgido con el sol y parecía ponerse con él, para volver a salir, llegar al cénit y ponerse con idéntica regularidad al día siguiente, sin perder un ápice de su esplendor. A lo largo de mi vida he conocido muchas coincidencias singulares, entre las que no desmerece el hecho de que, justo cuando Turkey exhibía en toda su intensidad los destellos de su cara roja y radiante, justo entonces, en ese instante crítico, empezaba la parte de la jornada en que sus capacidades profesionales me parecían seriamente perturbadas durante lo que quedaba de las veinticuatro horas. No es que permaneciera inactivo del todo, o reacio al trabajo. Al revés: el problema estribaba en que desplegaba un exceso de energía. Había en su actividad un nerviosismo extraño, inflamado, exaltado, inconstante. Era descuidado al mojar la pluma en el tintero. Todos sus borrones en mis documentos caían a partir de las doce del mediodía. Y no se limitaba a mostrarse atolondrado o a dejar penosos borrones por la tarde; sino que, algunos días, iba más allá, y se ponía ruidoso. En esas ocasiones, la cara le ardía en un despliegue aumentado de sus colores, como si hubiesen echado cisco sobre antracita. Hacía ruido con la silla, derramaba el polvo secante... Al arreglar las plumas, de pura impaciencia las hacía pedazos y, del enfado, las tiraba al suelo; se levantaba, se inclinaba sobre la mesa y mezclaba sus papeles de un modo indecoroso, muy penoso de contemplar en un hombre de sus años. Sin embargo, por serme de gran utilidad en muchos aspectos y, antes de las doce del mediodía, el ser más diligente y serio que pudiera desearse, capaz de despachar gran cantidad de trabajo con un estilo difícil de igualar; por estas razones, decía, yo estaba dispuesto a perdonarle sus rarezas, por más que, en ocasiones, hubiera de reprenderle. Lo hacía, no obstante, con amabilidad, porque, aunque por la mañana era el más educado, dócil y atento de los hombres, por la tarde era propenso a res-

ponder con aspereza a cualquier provocación; era, en fin, insolente. Con todo, por la estima que me merecían sus servicios matinales, y resuelto como estaba a no prescindir de ellos (aunque molesto, al mismo tiempo, por sus modales inflamados a partir de las doce); y siendo yo hombre de paz, reacio a provocar, con mis reprensiones, respuestas inapropiadas por su parte, un sábado al mediodía (los sábados era cuando se ponía peor) me decidí a insinuarle muy cortésmente que quizás, ahora que se estaba haciendo mayor, sería conveniente reducir sus obligaciones; en resumen, que no hacía falta que viniera a la oficina después de las doce, sino que, tras el almuerzo, debería ir a casa y descansar hasta la hora del té. Pero no: insistió en sus deberes vespertinos. Puso una expresión de ardor intolerable mientras me aseguraba, con ademanes de orador, blandiendo una regla larga al otro extremo del cuarto, que si sus servicios de mañana eran útiles, cómo no iban a ser indispensables por la tarde.

–Con todo respeto –dijo Turkey en esa ocasión–, me considero su mano derecha. Por la mañana no hago más que desplegar mis fuerzas. Por la tarde me pongo al frente de ellas y cargo valientemente contra el enemigo. Así...

Y dio una violenta estocada con la regla.

–Pero los borrones, Turkey... –señalé.

–Cierto; pero, con todo respeto, mire estos cabellos. Me estoy haciendo viejo. Supongo que un borrón o dos en una tarde calurosa no les serán tomados seriamente en cuenta a estas canas. La vejez es honrosa, incluso cuando emborrona la página. Con todo respeto, señor, los dos nos estamos haciendo viejos.

Esta apelación a mis sentimientos de simpatía lo desarmaba a uno. En definitiva, vi que no estaba dispuesto a marcharse. Así que me resolví a dejar que se quedara; con la salvedad, en fin, de procurar que, por la tarde, se ocupara de mis papeles menos importantes.

Nippers, el segundo de mi lista, era un joven patilludo, amarillo y, en conjunto, con cierto aspecto de pirata. Tenía unos veinticinco años. Siempre lo consideré víctima de dos poderes malignos: la ambición y la indigestión. La ambición se manifestaba en cierta impaciencia ante los deberes de un simple copista, una injustificable usurpación de tareas estrictamente profesionales, tales como la redacción de documentos legales de primera mano. La indigestión parecía manifestarse en un malhumor nervioso ocasional y una especie de mueca de irritación que hacía que los dientes le rechinaran perceptiblemente cuando cometía un error en la copia; también, en maldiciones innecesarias, siseadas, más que habladas, en plena faena; y, sobre todo, en una continua disconformidad con la altura de la mesa donde trabajaba. A pesar de su talento para la mecánica, Nippers nunca pudo conseguir que esa mesa le viniera bien. La calzaba con astillas, tacos de todo tipo, pedazos de cartón...

Al final, llegó a intentar un ajuste exquisito, a base de trozos doblados de papel secante. Pero ningún invento funcionaba. Si, con el propósito de aliviar su espalda, aumentaba el ángulo de inclinación de la tapa de su mesa, acercándosela a la barbilla, y se ponía a escribir como quien tiene por escritorio el tejado en pendiente de una casa holandesa, entonces declaraba que aquello le paraba la circulación de los brazos. Si bajaba la mesa a la altura de su cintura, y se inclinaba sobre ella para escribir, entonces sentía un fuerte dolor de espalda. En definitiva, Nippers no sabía lo que quería. O lo que quería no era otra cosa que verse libre de la mesa de escribiente. Entre las manifestaciones de esta ambición enfermiza estaba su afición a recibir a ciertos individuos de aspecto dudoso y chaqueta raída, a los que llamaba "sus clientes". Yo sabía que, aparte de sus pinitos en política local, a veces tenía algún que otro asuntillo en los juzgados, y no era desconocido en las escali-

natas de la cárcel. Con todo, tengo mis razones para creer que cierto individuo que vino a verlo a la oficina (y que él, dándose aires de importancia, insistió en que era cliente suyo) no era otra cosa que un cobrador, y el supuesto título de propiedad, una factura. Pero, con todas sus faltas y las molestias que me causaba, Nippers, al igual que su compatriota Turkey, me era de gran utilidad. Tenía la letra clara y rápida. Cuando quería, tenía modales dignos de un caballero. A lo que se añadía que vestía siempre como un caballero, lo que, indirectamente, redundaba en la buena fama de mi oficina... Pues, en lo que respecta a Turkey, me las veía y deseaba para evitar que fuera un descrédito para mí. Su ropa tenía aspecto grasiento y olía a casa de comidas. Llevaba los pantalones caídos, y en verano le hacían fondillos. Sus chaquetas eran execrables, su sombrero no se podía ni tocar. Pero mientras el sombrero me tenía sin cuidado, puesto que su natural cortesía y educación, como subordinado inglés que era, le empujaban a quitárselo en cuanto entraba en el despacho, su chaqueta era harina de otro costal. Respecto a sus chaquetas, hablé con él, pero en vano. La verdad era, supongo, que un hombre de ingresos tan reducidos no podía permitirse ostentar, a la vez, una cara resplandeciente y una chaqueta resplandeciente. Como Nippers observara una vez, el dinero de Turkey se iba principalmente en tinta... de la roja. Un día de invierno le regalé a Turkey una chaqueta mía de aspecto bastante respetable; una chaqueta gris enguatada, muy cómoda y abrigada, y que se abotonaba de la rodilla al cuello. Pensé que Turkey me lo agradecería, y que ello mitigaría su atolondramiento y malos modos de las tardes. Pero no; sinceramente creo que encerrarse en una chaqueta tan suave y tan parecida a una manta tuvo un efecto pernicioso sobre él, por la misma razón que el exceso de avena es perjudicial para los caballos. De hecho, exactamente igual que dicen que un caballo nervioso y repropio se crece con su avena, así

se creció Turkey con la chaqueta. Lo hizo insolente. A ese hombre le perjudicaba la prosperidad.

Si bien en lo que se refiere a los hábitos inmoderados de Turkey yo tenía mis propias conjeturas, sobre Nippers yo estaba totalmente convencido de que, fueran cuales fueran sus faltas en otros aspectos, por lo menos el muchacho era abstemio. No necesitaba otro bodeguero que su naturaleza, que era la que, desde su nacimiento, lo había dotado de un carácter tan irritable, tan, digamos, aguardentoso, que hizo innecesaria toda libación posterior. Cuando me paro a pensar en cómo, en la quietud de mi oficina, Nippers daba a veces en levantarse impacientemente de su asiento, se echaba sobre la mesa con los brazos abiertos, la agarraba, la movía y la arrastraba haciéndola chirriar horriblemente contra el suelo, como si la mesa fuera un ser perverso dotado de voluntad y decidido a fastidiar y a vejar a su dueño, veo con toda claridad que para Nippers el coñac resultaba del todo superfluo.

Por suerte para mí, la irritabilidad y el consiguiente nerviosismo de Nippers, al no tener otra causa que la indigestión, se manifestaban sobre todo por la mañana, mientras que por la tarde permanecía relativamente tranquilo. Así que, como los paroxismos de Turkey se manifestaban a partir de las doce, nunca tuve que bregar a un mismo tiempo con las excentricidades de los dos. Sus respectivos ataques se relevaban entre sí, como centinelas. Cuando el de Nippers actuaba, el de Turkey libraba, y viceversa. Lo que era un buen arreglo natural, dadas las circunstancias.

Ginger Nut, el tercero de mi lista, era un chico de unos doce años. Su padre era carretero, y antes de morir ambicionaba ver a su hijo en los tribunales en vez de subido a un carro. Así que lo envió a mi oficina en calidad de estudiante de leyes, mandadero, mozo de limpieza y barrendero, con un dólar de paga a la semana. Disponía de un pequeño escritorio, pero

apenas lo usaba. Bajo inspección, el cajón revelaba una gran cantidad de cáscaras de diversas clases de frutos secos. Para este muchacho tan espabilado, en fin, toda la noble ciencia del derecho cabía en una cáscara de nuez. Entre los deberes de Ginger Nut no era el menos importante (y, también, el que con más presteza despachaba) su cargo de proveedor de bizcochos y manzanas de Turkey y Nippers. Como copiar documentos legales es un trabajo proverbialmente árido y áspero, mis dos escribientes gustaban de refrescar frecuentemente sus bocas con manzanas que había que comprar en los numerosos puestos de las inmediaciones de la Aduana y Correos. También mandaban con frecuencia a Ginger Nut a comprar ese peculiar bizcocho pequeño, plano, redondo y especiado al que debía el mote que le habían puesto. En una mañana fría, cuando el trabajo se hacía más ingrato, Turkey engullía estos pastelillos por docenas, como si fueran galletas (los vendían al precio de seis u ocho por penique), y el roce de la pluma se mezclaba con el ruido de masticar las partículas crujientes. Entre las barrabasadas vespertinas y acaloradas torpezas de Turkey se cuenta la de haber humedecido una vez un pastelillo entre sus labios y haberlo plantado como sello en una hipoteca. Estuve en un tris de despedirlo en aquella ocasión. Pero él me apaciguó haciendo una reverencia oriental y diciendo:

–Con todo respeto, es un detalle por mi parte que el material de escritorio corra a mi costa.

Por entonces mi negocio propiamente dicho (el de proveedor y cazador de títulos, y extendedor de recónditos documentos de todas clases) se vio considerablemente aumentado al ser nombrado secretario. Ahora había una buena cantidad de trabajo para los escribientes. Además de hacer rendir al máximo a mis empleados, debía encontrar ayuda extra.

En respuesta a mi anuncio, un muchacho impasible se plantó una mañana en el vestíbulo de mi oficina (la puerta, por ser

verano, estaba abierta). Todavía puedo ver esa figura: pálida y pulcra, respetable hasta inspirar compasión, con un aire irremediable de desamparo... Era Bartleby.

Tras una breve conversación sobre sus méritos, lo contraté, contento de tener entre mi cuerpo de copistas a un hombre cuya apariencia tan singularmente apacible pensé que podría influir para bien en el humor variable de Turkey y en el vehemente de Nippers.

Debería haber mencionado que unas puertas de cristal esmerilado dividían mis dependencias en dos partes, una de las cuales la ocupaban mis empleados y la otra yo mismo. Según mi humor, las abría de par en par o las cerraba. Decidí asignarle a Bartleby una esquina junto a la puerta vidriera, pero en mi lado, con el objeto de tener siempre a mano a este hombre tranquilo para cualquier cosa que se ofreciera. Coloqué su escritorio pegado a un ventanuco lateral que había en esa parte de la habitación. En su día permitía la vista lateral de ciertos patios traseros mugrientos y muros de ladrillo, pero, debido a construcciones posteriores, no tenía en la actualidad vista alguna, aunque daba algo de luz. A un metro de los cristales había un muro, y la luz bajaba desde muy arriba, entre dos imponentes edificios, como por una pequeña abertura en una cúpula... Para hacer aún más satisfactoria esta distribución, me procuré un biombo verde, capaz de aislar completamente a Bartleby de mi vista sin ponerlo fuera del alcance de mi voz. Y así, en cierto modo, privacidad y compañía iban de la mano.

Al principio, Bartleby hacía una cantidad extraordinaria de trabajo. Como si hubiese padecido hambre de copiar, parecía atiborrarse de mis documentos. No había pausa en su digestión. Hacía turno doble, copiaba a la luz del día y a la luz de las velas. Y yo hubiese estado encantado de su aplicación si su laboriosidad hubiera sido alegre. Pero escribía en silencio, pálidamente, mecánicamente.

Por supuesto, parte insoslayable del trabajo del escribiente es verificar la exactitud de su copia, palabra por palabra. Cuando hay dos o más escribientes en una oficina, se ayudan uno al otro en esta comprobación: uno lee la copia y el otro confronta el original. Es una tarea muy aburrida, fatigosa y adormecedora. Puedo suponer que para ciertos caracteres temperamentales debe de resultar completamente insoportable. No creo, por ejemplo, que el animoso Byron, el poeta, se hubiese resignado a sentarse al lado de Bartleby para revisar un documento legal de, pongamos, quinientas páginas, escrito en letra menuda por una mano agarrotada.

Alguna que otra vez, con las prisas, yo mismo he consentido en ayudar a comparar algún documento breve, llamando a tal fin a Turkey o a Nippers. Una de las razones por las que coloqué a Bartleby tan a mano, tras el biombo, era la de valerme de sus servicios para nimiedades como éstas.

Fue, creo, al tercer día de su estancia conmigo, y antes de que surgiera la necesidad de revisar lo que él mismo había escrito, cuando, por tener mucha prisa en despachar cierto asuntillo que tenía entre manos, recurrí de pronto a Bartleby. Con las prisas, y esperando naturalmente respuesta inmediata, incliné la cabeza sobre el original que estaba en mi mesa y alargué con cierta premura la mano derecha con la copia, para que Bartleby pudiera cogerla en cuanto saliera de su escondrijo y se pusiese manos a la obra sin la menor demora.

En esta postura me hallaba cuando lo llamé y le expliqué brevemente lo que quería que hiciera –a saber: revisar conmigo el papelito–. Imaginen mi pasmo, mi consternación más bien, cuando, sin moverse de su retiro, Bartleby, con una voz singularmente suave y firme, replicó:

–Preferiría no hacerlo.

Esperé sentado en completo silencio, rehaciéndome del asombro. Lo primero que se me ocurrió fue que mis oídos me ha-

bían engañado, o que Bartleby me había entendido mal. Repetí mi solicitud con la voz más clara que pude poner, y con la misma claridad me llegó la respuesta de antes:

–Preferiría no hacerlo.

–"Preferiría no hacerlo" –repetí, levantándome de puro nervio y cruzando el cuarto de una zancada–. ¿Qué quiere decir? ¿Se ha vuelto loco? Quiero que me ayude a comparar esta hoja... Cójala– y se la tiré.

–Preferiría no hacerlo –dijo–.

Lo miré con fijeza. La cara permanecía serena en su delgadez, el ojo gris oscuramente tranquilo. Ni la menor señal de turbación. Si hubiese habido la menor muestra de incomodidad, malos modos, impaciencia o impertinencia en su comportamiento; en otras palabras, si hubiera dado la menor muestra de humanidad, no hubiera dudado en despedirlo a cajas destempladas de mi oficina. Pero, en esas circunstancias, antes se me hubiera ocurrido hacer cruzar la puerta a mi pálido busto de escayola de Cicerón. Me quedé mirándolo un buen rato, mientras él seguía escribiendo, y luego volví a sentarme en mi escritorio. Qué raro es esto, pensé. ¿Qué se puede hacer? Pero el negocio me urgía: decidí no pensar más en el el incidente, reservándolo para un futuro momento de ocio. Así que hice venir a Nippers de la otra habitación y el papel fue revisado rápidamente.

Unos días después, Bartleby concluyó cuatro documentos extensos, que eran los cuadruplicados de una semana de declaraciones tomadas en mi presencia en la Corte de Derecho Común. Era el momento de revisarlas. Era un pleito importante y la exactitud era inexcusable. Después de prepararlo todo hice venir de la habitación de al lado a Turkey, Nippers y Ginger Nut con la intención de poner las cuatro copias en las manos de mis cuatro empleados y leer yo el original. Por tanto, Turkey, Nippers y Ginger Nut estaban ya sentados en hilera, cada

uno con su documento en la mano, cuando le indiqué a Bartleby que se sumara a este interesante grupo.

–¡Bartleby! ¡Rápido! Estoy esperando.

Oí el lento roce de las patas de su silla sobre el suelo desnudo, y enseguida apareció a la entrada de su ermita.

–¿Qué desea? –dijo, con calma.

–Las copias, las copias –farfullé–. Vamos a repasarlas. Tenga... –y le alargué la última de las cuatro copias.

–Preferiría no hacerlo –dijo, y desapareció mansamente tras el biombo.

Durante unos instantes quedé convertido en un bloque de sal, plantado al frente de mi columna de empleados sentados. Una vez repuesto, me dirigí al biombo y exigí una explicación para tan extraordinaria conducta.

–¿Porqué se niega?

–Preferiría no hacerlo.

Con cualquier otro me hubiese entregado sin más a un terrible acceso de cólera y, sin que mediase una palabra más, lo hubiese echado inmediatamente de mi presencia. Pero había algo en Bartleby que no sólo lograba desarmarme, sino que, de un modo extraño, me conmovía y desconcertaba. Entré en explicaciones.

–Son sus copias las que vamos a revisar. Le ahorrará trabajo, porque un solo repaso bastará para sus cuatro documentos. Es el procedimiento habitual. Todo copista ha de ayudar a revisar su copia. ¿O no? ¿No habla usted? Responda.

–Preferiría no hacerlo –replicó con un hilo de voz. Tuve la impresión de que, mientras yo le hablaba, había sopesado atentamente cada una de mis frases; que había entendido bien su significado; que no tenía nada que oponer a la conclusión irrefutable; pero que, al mismo tiempo, alguna consideración de máxima importancia le obligaba a responder del modo en que lo había hecho.

–Así que está decidido a no cumplir mi requerimiento, que responde al procedimiento habitual y al sentido común...

En pocas palabras me dio a entender que, en ese respecto, tenía yo toda la razón. Sí, su decisión era irreversible.

Cuando a una persona se le lleva la contraria con contundencia y sin que medie motivo alguno, no es raro que ésta empiece a dudar de sus convicciones más elementales. Empieza a plantearse, por así decirlo, la remota posibilidad de que la justicia y la razón estén de parte del otro. Ante lo cual, si hay testigos imparciales, recurre a ellos en busca de apoyos para sus debilitadas ideas.

–¿Qué le parece esto, Turkey? –dije–. ¿No tengo razón?

–Con todo respeto, señor –dijo Turkey, en su tono más pacífico–, creo que la tiene.

–¿Qué le parece a usted, Nippers?

–Yo lo echaría a patadas de la oficina.

(El lector sagaz se dará cuenta aquí de que, al ser por la mañana, la respuesta de Turkey venía envuelta en términos tranquilos y corteses, y las réplicas de Nippers en términos destemplados. O, para repetir lo ya dicho, ahora era el turno del mal humor de Nippers, y el de Turkey libraba).

–Ginger Nut –dije, dispuesto a sumar a mi favor hasta el más insignificante voto–, ¿qué le parece esto?

–Me parece, señor, que a ése le falta un tornillo –replicó Ginger Nut con una sonrisa burlona.

–Ya ha oído lo que han dicho –dije, dirigiéndome de nuevo al biombo–. Salga y haga su trabajo.

Pero no emitió respuesta alguna. Me quedé pensativo unos instantes, de pura perplejidad. Pero el trabajo urgía. Tomé de nuevo la determinación de aplazar la consideración de este enigma hasta un futuro rato de ocio. Con alguna dificultad nos las arreglamos para revisar los papeles sin Bartleby, aunque a cada página o dos Turkey tenía la gentileza de dejar caer su

parecer de que éste no era, en absoluto, el procedimiento habitual; mientras que Nippers, retorciéndose en la silla con irritación de dispéptico, apretaba los dientes y siseaba maldiciones contra el patán testarudo de detrás del biombo. Y añadía que, por su parte –la de Nippers–, ésta sería la primera y última vez que haría el trabajo de otro por nada.

Entretanto, Bartleby permanecía sentado en su ermita, ajeno a todo lo que no fuese su trabajo.

Pasaron unos días en los que el escribiente estuvo ocupado en otro trabajo extenso. Su chocante conducta reciente me llevó a vigilar estrechamente sus costumbres. Observé que jamás iba a almorzar, que jamás iba, en fin, a ninguna parte. Hasta entonces, que yo supiera, nunca se había ausentado de la oficina. Era un centinela perpetuo en el rincón. A eso de las once de la mañana, sin embargo, observé que Ginger Nut solía acercarse a la abertura del biombo de Bartleby, como obedeciendo a un gesto silencioso que resultaba invisible desde mi asiento. El chico salía entonces de la oficina, haciendo tintinear unas pocas monedas, y reaparecía con un puñado de bizcochos de nueces y jengibre que dejaba en la ermita, recibiendo dos en pago a su servicio.

"Así que se mantiene de bizcochos", pensé. "Nunca hace lo que se dice un almuerzo; será vegetariano... Pero no: nunca come verduras, no come más que bizcochos de nueces..." Mi mente se desbocó en fantasías sobre los probables efectos que podría tener sobre la constitución humana una dieta exclusivamente compuesta de bizcochos de nueces y jengibre. Estos bizcochos, como su nombre indica, tienen como uno de sus ingredientes el jengibre, que es lo que les da su sabor característico. ¿Y qué es el jengibre? Una cosa fuerte y picante. ¿Era Bartleby fuerte y picante? En absoluto. Por lo tanto el jengibre no tenía efecto alguno sobre Bartleby. Probablemente él prefería que no lo tuviera.

No hay cosa que saque más de quicio a una persona seria que la resistencia pasiva. Si el individuo que experimenta esa resistencia no tiene un carácter inhumano, y el que la ofrece es perfectamente inofensivo en su pasividad, entonces, cuando el primero está de humor para ello, tratará de buscar con su imaginación una explicación caritativa de lo que su juicio no logra resolver. Así era, la mayoría de las veces, como me enfrentaba a Bartleby y sus manías. Pobre hombre, pensaba, no tiene malas intenciones; es evidente que no quiere ser insolente; no hay más que mirarlo para saber que sus rarezas son involuntarias. Me es útil. Puedo llevarme bien con él. Si lo despido, lo más probable es que caiga en manos de un jefe menos indulgente, y que no se anden con consideraciones y lo dejen morir de hambre. Sí, puedo permitirme este capricho por bien poco: proteger a Bartleby, consentirle su extraña terquedad, no me costará nada, mientras cultivo en mi alma lo que, en su momento, será un bocado apetitoso para mi conciencia.

Pero este humor no me duraba siempre. La pasividad de Bartleby llegaba a veces a irritarme. Sentía el extraño impulso de desear que volviera a llevarme la contraria, de despertar en él alguna chispa de enfado que mereciera idéntica reacción por mi parte. Pero igual podría haber intentado encender fuego golpeando con los nudillos un pedazo de jabón Windsor. Hasta que una tarde me dejé dominar por el impulso maligno, lo que dio lugar a la siguiente escena:

–Bartleby –dije–, cuando estén copiados todos estos papeles, los revisaré con usted.

–Preferiría no hacerlo.

–¿Qué? Supongo que no tendrá intención de obstinarse en ese capricho.

No hubo respuesta.

Abrí de par en par la puerta de cristales y, dirigiéndome a Turkey y a Nippers, exclamé:

–Bartleby se niega por segunda vez a revisar sus papeles. ¿Qué le parece a usted, Turkey?

Téngase en cuenta que era por la tarde. Turkey resplandecía en su silla como un caldero de latón; su calva echaba humo; sus manos revolvían sus papeles llenos de borrones.

–¿Que qué me parece? –rugió–. Me parece que iré detrás de ese biombo y le pondré los ojos morados.

Dicho esto, Turkey se levantó y puso los brazos en postura pugilística. Ya se disponía a dar inmediato cumplimiento a su promesa cuando lo detuve, alarmado ante las consecuencias de despertar temerariamente la combatividad de Turkey después de almorzar.

–Siéntese, Turkey –dije–, y oiga lo que Nippers tiene que decir. ¿Qué le parece a usted, Nippers? ¿No tengo motivos para despedir ahora mismo a Bartleby?

–Disculpe, eso debe decidirlo usted, señor. Su conducta me parece bastante extraña, e incluso injusta con Turkey y conmigo. Pero puede que no se trate más que de un capricho pasajero.

–Vaya –exclamé–, así que ha cambiado usted de opinión. Ahora habla usted bien de él.

–La cerveza –gritó Turkey–. Esa amabilidad es efecto de la cerveza. Nippers y yo hemos almorzado juntos hoy. Vea usted lo amable que soy yo. ¿Voy y le pongo los ojos morados?

–Se refiere a Bartleby, supongo... No, hoy no, Turkey –repliqué–. Baje los puños, por favor.

Cerré la puerta, y volví a donde estaba Bartleby. Ahora tenía nuevos motivos para tentar mi suerte. Ardía en deseos de que se me mostrara rebelde otra vez. Recordé que Bartleby no salía nunca de la oficina.

–Bartleby –dije–, Ginger Nut ha salido. Hágame el favor de ir a Correos –no era más que un paseo de tres minutos– y vea si hay algo para mí.

–Preferiría no hacerlo.

–¿Se niega?

–Prefiero no hacerlo.

Mis piernas apenas pudieron llevarme hasta mi mesa, y allí me senté a cavilar. Mi ciega obstinación volvió. ¿Quedaba alguna cosa en la que pudiera ser ignominiosamente desobedecido por este tipejo sin blanca? ¿Por mi empleado a sueldo? ¿Qué otra cosa habrá, perfectamente razonable, que él se niegue de fijo a hacer?

–¡Bartleby!

Silencio.

–¡Bartleby! –más fuerte.

Silencio.

–¡Bartleby! –rugí.

Como un fantasma que obedece las leyes de la invocación mágica, a la tercera llamada se asomó a la entrada de su ermita.

–Vaya al cuarto de al lado y dígale a Nippers que venga.

–Preferiría no hacerlo –dijo, despacio y respetuosamente, y desapareció.

–Muy bien, Bartleby –dije, en una especie de tono severo y sereno, intuyendo la determinación inalterable de un terrible castigo inminente. En ese momento lo tenía medio decidido. Pero, en definitiva, conforme iba acercándose la hora de almorzar, me pareció que, por hoy, lo mejor era ponerse el sombrero e irse a casa dando un paseo, ya que me sentía bastante trastornado por la perplejidad y la contrariedad.

¿Lo reconozco? La conclusión de esta historia fue que pronto mi oficina fue conocida por el hecho de que un escribiente joven y pálido llamado Bartleby tenía un puesto allí, y hacía copias para mí a la tarifa habitual de cuatro centavos el folio (cien palabras); pero estaba exento a perpetuidad de revisar el trabajo que hacía, obligación que recaía en Turkey y Nippers

en deferencia, sin duda, a la agudeza superior de éstos; y que, además, el mencionado Bartleby no debía ser nunca enviado a hacer ninguna clase de recado, por trivial que fuese; y que, cuando se le exhortaba a cumplir tareas de esa clase, debía entenderse, por lo general que "preferiría no hacerlo"... En otras palabras, que se negaba en redondo.

Conforme pasaban los días, llegué a reconciliarme en gran medida con Bartleby. Su seriedad, su falta de vicios, su incesante actividad (salvo cuando le daba por ponerse a soñar despierto detrás de su biombo), su silencio absoluto, lo inalterable de su conducta bajo cualquier circunstancia lo convertían en una adquisición valiosa. Lo fundamental era esto: siempre estaba allí, el primero por la mañana, sin pausa durante todo el día y el último por la noche. Yo tenía especial confianza en su honradez. Sabía que mis papeles más valiosos estaban totalmente seguros en sus manos. A veces, en fin, ni por lo más sagrado podía evitar caer en virulentos ataques de ira contra él. Porque era enormemente difícil no olvidar en algún momento todas esas extrañas particularidades, privilegios e inusitadas exenciones que formaban las tácitas condiciones a las que Bartleby se acogía para permanecer en mi oficina. En ocasiones, con las prisas por atender algún asunto urgente, sin darme cuenta instaba a Bartleby a, por ejemplo, poner el dedo en el nudo inacabado del trozo de cinta roja con el que estaba a punto de comprimir algunos papeles. Por supuesto, de detrás del biombo era seguro que vendría la respuesta habitual: "Preferiría no hacerlo...". ¿Cómo podía entonces un ser humano, con las imperfecciones inherentes a nuestra naturaleza, abstenerse de soltar toda clase de amargos improperios sobre semejante perversidad, semejante sinrazón? Sin embargo, a cada nueva negativa que recibía, menor era la probabilidad, por mi parte, de volver a incurrir en estos descuidos.

Debo decir aquí que, tal como es costumbre en todos los hombres de leyes que tienen despacho en los densamente poblados edificios de oficinas, había varias llaves de mi puerta. Una la guardaba una mujer que vivía en el ático, que era quien fregaba una vez por semana y diariamente barría y limpiaba el polvo de mi local. Otra la guardaba Turkey, por comodidad. La tercera la llevaba yo a veces en mi bolsillo. La cuarta no sabía quién la tenía.

Y he aquí que, un domingo por la mañana, me dio por ir a la iglesia de la Trinidad para oír a un predicador famoso y, habiendo llegado con cierta antelación, decidí pasarme por mi oficina. Por suerte llevaba encima la llave. Pero, al ponerla en la cerradura, vi que algo le oponía resistencia desde dentro. Bastante sorprendido, llamé. Y entonces, ante mi consternación, una llave giró desde dentro y, asomando su cara delgada y sujetando la puerta para que no se abriera del todo, apareció Bartleby en mangas de camisa y una ropa interior extrañamente hecha jirones, y dijo tranquilamente que lo sentía, pero que estaba muy ocupado en ese momento y... prefería no dejarme entrar. Añadió, en pocas palabras, que quizás debiera dar dos o tres vueltas a la manzana y, por entonces, probablemente habría resuelto él sus asuntos.

La aparición totalmente inesperada de Bartleby como inquilino de mi bufete un domingo por la mañana, con su cadavérico aplomo caballeresco y, a la vez, firme y sereno, causó tan extraño efecto en mí que, sin demora, me escabullí de mi propia puerta e hice lo que se me pedía. Pero no sin sentir más de un impulso de rebelarme contra el manso descaro de este escribiente indescriptible. Con todo, era su asombrosa mansedumbre lo que no sólo me desarmaba, sino que, por así decirlo, me acobardaba. Pues admito, en fin, que algo de cobarde hay en quien tranquilamente permite que su empleado le dé órdenes y lo eche de sus propios dominios. Además, me in-

quietaba sobremanera lo que Bartleby pudiera estar haciendo en mi oficina en mangas de camisa y en semejante estado de desaseo un domingo por la mañana. ¿Se trataba de algo indecente? No, de eso no cabía la menor duda. No había ni que pensar que Bartleby fuera una persona inmoral. Pero ¿qué estaba haciendo allí? ¿Copiaba? Tampoco. Fueran cuales fueran sus rarezas, Bartleby era una persona sumamente decorosa. Jamás se sentaría en su escritorio en un estado rayano en la desnudez. Además, era domingo, y había algo en Bartleby que descartaba la suposición de que tuviese la costumbre de profanar la fiesta con cualquier clase de ocupación secular.

Con todo, mi inquietud persistía; y, lleno de curiosidad, volví por fin a mi puerta. Sin más demora inserté la llave, abrí y entré. No se veía a Bartleby. Busqué sin descanso, miré detrás de su biombo, pero era evidente que se había marchado. Después de examinar el lugar con más detenimiento, concluí que durante un período indefinido Bartleby había comido, hecho su aseo y dormido en mi oficina, y todo eso sin plato, espejo o cama. Los cojines de un viejo sofá desvencijado que había en un rincón conservaban la leve huella de una forma delgada y encogida. Enrollada bajo su escritorio encontré una manta; en el hueco de la chimenea, un cepillo y una caja de betún; en una silla, una jofaina de latón, jabón y una toalla andrajosa; en un periódico, unas cuantas migas de bizcochos de nueces y un pedazo de queso. Sí, pensé, es evidente que Bartleby ha hecho de este lugar su casa, que ha tenido aquí un piso de soltero para él solo. De inmediato me estremeció este pensamiento: qué triste compañía y soledad se ponen aquí de manifiesto. Grande es su pobreza, pero su soledad, qué horrible. Piénsenlo: en domingo, Wall Street está tan despoblada como Petra; y todos los días, de noche, es un desierto. Incluso este edificio, que los días entre semana vibra de trabajo y vida, de noche retumba de puro vacío, y los domingos es una desola-

ción. Y aquí tiene su casa Bartleby, único testigo de una soledad que ha visto rebosante de vida, una especie de Mario inocente y cambiado meditando entre las ruinas de Cartago.

Por primera vez en mi vida me dominó un sentimiento de dolorosa y abrumadora melancolía. Hasta entonces no había experimentado más que una tristeza no del todo desagradable. La humana condición que nos unía me llevaba ahora irresistiblemente al pesimismo. ¡Una melancolía fraternal! Porque tanto Bartleby como yo éramos hijos de Adán. Recordé las sedas brillantes y las caras resplandecientes que había visto ese día, en ropa de gala, navegando como cisnes por el Mississipi de Broadway; y los comparé con el pálido copista, y me dije: la felicidad busca la luz, y de eso deducimos que el mundo es alegre; pero la pena se esconde, y de ahí deducimos que la pena no existe... Estas tristes fantasías (quimeras, sin duda, de un cerebro enfermo y tonto) llevaban a otros pensamientos más específicos, referidos a las excentricidades de Bartleby. Presentimientos de extraños hallazgos me rondaban. La forma pálida del escribiente se me aparecía tumbada entre extraños indiferentes, envuelta en su rota mortaja.

De pronto atrajo mi atención el escritorio de Bartleby, cerrado y con la llave puesta en la cerradura.

No abrigaba mala intención, pensé, no buscaba satisfacer ninguna curiosidad desalmada. Además, el escritorio es mío, y mío es su contenido, así que me atreveré a mirar dentro. Todo estaba metódicamente ordenado, los papeles en su sitio. Los cajones eran hondos. Removiendo los legajos de papeles, tanteé sus rincones. Enseguida di con algo, y lo saqué. Era un viejo pañuelo de hierbas, pesado y con nudos. Lo abrí y vi que era una caja de ahorros.

Rememoré todos los apacibles misterios que había notado en el hombre. Recordé que jamás hablaba salvo para responder; que, aunque en ocasiones disponía de bastante tiempo libre,

jamás lo había visto leyendo... no, ni siquiera un periódico; que, durante períodos prolongados permanecía en pie, asomado a la pálida ventana de detrás del biombo y mirando el muro ciego de ladrillos; estaba seguro que no acudía a ningún comedor o casa de comidas, a la vez que su palidez no dejaba dudas de que, al contrario que Turkey, jamás bebía cerveza, ni siquiera té o café, como otras personas; que nunca iba, que yo supiera, a ninguna parte; que nunca salía a pasear (a no ser, en fin, que fuera eso lo que estaba haciendo en ese momento); que había rehusado decir quién era o de dónde venía, o si tenía parientes en el mundo; que, a pesar de lo pálido y delgado que era, jamás se quejaba de su salud. Y, lo que es más, recordé un cierto aire de pálida... ¿lo diré?... de pálida altivez, digamos, o más bien de austera reserva por su parte, que era lo que me había llevado a acatar sumisamente sus excentricidades cada vez que había temido pedirle que me hiciera el más mínimo servicio, aunque supiera, por su prolongada inmovilidad, que debía de estar parado detrás de su biombo, en uno de esos delirios suyos ante el muro ciego.

Dándoles vueltas a estas cosas, y uniéndolas al reciente descubrimiento de que había convertido mi oficina en su residencia y domicilio permanente, y sin olvidar su hosquedad enfermiza...; dándoles vueltas a todas estas cosas, un sentimiento de prudencia empezó a invadirme. Mis primeras emociones habían sido de pura melancolía y de sincera piedad; pero, en la misma medida en que el desamparo de Bartleby crecía más y más en mi imaginación, la melancolía se transformaba en miedo, y la piedad en repulsión. Lo cierto, y también lo terrible, es que hay cierto límite hasta el cual la idea del dolor o su vista despiertan nuestros mejores sentimientos; pero, en ciertos casos especiales, pasado ese punto, dejan de hacerlo. Se equivocan los que afirman que esto se debe, invariablemente, al egoísmo inherente al corazón humano. Pro-

cede, más bien, de cierto sentimiento de impotencia para remediar el mal excesivo y orgánico. Para un ser sensible, la piedad y el dolor son casi siempre una misma cosa. Y cuando, al final, se constata que dicha piedad no conduce a un alivio efectivo, el sentido común le pide al alma que prescinda de ella. Lo que vi esa mañana me persuadió de que el escribiente era víctima de un mal innato e incurable. Yo podría procurar socorro para su cuerpo, pero no era el cuerpo lo que le dolía; era el alma la que sufría, y su alma quedaba fuera de mi alcance.

No cumplí el propósito de ir a la iglesia de la Trinidad esa mañana. De algún modo, lo que había visto me incapacitaba, de momento, para ir a la iglesia. Volví a casa andando, pensando qué hacer con Bartleby. Finalmente, tomé esta resolución: a la mañana siguiente lo sometería a un interrogatorio sosegado sobre su historia, etc., y, si se negaba a responder claramente y sin reservas (y daba por supuesto que preferiría no hacerlo), le daría entonces un billete de veinte dólares, además de lo que pudiera deberle, y le diría que ya no precisaba sus servicios; pero que si podía ayudarle de cualquier otro modo, me encantaría hacerlo. Especialmente, si deseaba volver a su lugar de origen, fuera cual fuera, con mucho gusto me haría cargo de los gastos. Además, si, una vez en su casa, necesitaba ayuda en alguna ocasión, una carta suya no quedaría sin respuesta.

Llegó la mañana siguiente.

–Bartleby –lo llamé, con amabilidad, desde el otro lado del biombo.

No hubo respuesta.

–Bartleby –dije, en un tono aún más amable–, venga aquí; no voy a pedirle que haga nada que usted preferiría no hacer. Sólo quiero hablarle.

Entonces se dejó ver, sin ruido.

–¿Quiere usted decirme, Bartleby, dónde nació?

–Preferiría no hacerlo.

–Pero ¿qué objeción razonable puede tener usted para no hablarme? Le tengo simpatía.

No me miró mientras le hablaba, sino que mantuvo la mirada clavada en el busto de Cicerón que, tal como estaba yo sentado, se encontraba directamente a mi espalda, unos diez centímetros por encima de mi cabeza.

–¿Qué responde usted, Bartleby? –dije, después de esperar respuesta durante un tiempo considerable, durante el cual su rostro permaneció inmóvil, salvo un casi imperceptible temblor de sus labios descoloridos.

–De momento, prefiero no responder –dijo, y se retiró a su ermita.

Confieso que fue una debilidad por mi parte, pero sus modales, en esta ocasión, me irritaron. No sólo parecía haber en ellos cierto desdén tranquilo, sino que su perversidad resultaba ingrata, teniendo en cuenta el buen trato y la indulgencia innegables que había recibido por mi parte.

Me senté de nuevo a rumiar qué debía hacer. Mortificado por su comportamiento, y decidido como estaba a despedirlo cuando entré en la oficina, sin embargo un extraño sentimiento supersticioso apelaba a mi corazón, y me prohibía llevar a cabo mi propósito, y me tildaba de villano si me atrevía a pronunciar una sola palabra agria contra el más indefenso de los mortales. Al fin, tomándome la libertad de llevar mi silla al otro lado del biombo, me senté y dije:

–Bartleby, no me cuente su historia si no quiere, pero permítame que le exhorte, como amigo, a ajustarse lo más posible a las costumbres de esta oficina. Diga que ayudará a revisar documentos mañana o pasado; diga, en resumen, que dentro de un día o dos empezará a ser un poco razonable. Dígalo, Bartleby.

–De momento, preferiría no ser un poco razonable –fue su cadavérica respuesta.

Justo en ese momento se abrió la puerta de cristales y entró Nippers. Al parecer, había pasado una noche especialmente mala, debida a una indigestión más grave de lo habitual. Alcanzó a oír las últimas palabras de Bartleby.

– "Preferiría no hacerlo", ¿no? –dijo, rechinando los dientes–. Si estuviera en mi mano, señor, yo sí que le daría preferencias. Yo sí que le daría preferencias a esta mula testaruda. ¿Qué es, si es usted tan amable, lo que prefiere no hacer ahora?

Bartleby no movió un músculo.

–Señor Nippers –dije–, preferiría que se retirase usted en este momento.

Por alguna razón, últimamente había adquirido la costumbre de usar sin querer la palabra "preferir" en toda clase de ocasiones, no siempre apropiadas. Y temblaba de pensar que mi trato con el escribiente había afectado ya, y seriamente, mi estado mental. ¿Qué otras aberraciones, más graves aún, podría llegar a causar? Este temor había tenido su parte a la hora de decidirme a adoptar medidas tajantes.

Mientras Nippers, con cara de mal humor, se retiraba, Turkey se acercó con toda suavidad y deferencia.

–Con todo respeto, señor –dijo–, ayer estuve pensando en este Bartleby, y me parece que, con que prefiriera tomarse un cuartillo de buena cerveza al día, eso lo ayudaría a enmendarse y lo pondría en condiciones de ayudar a revisar sus papeles.

–También a usted se le ha pegado la palabra –dije, un tanto nervioso.

–Con todo respeto, ¿qué palabra, señor? –preguntó Turkey, respetuosamente invadiendo el reducido espacio de detrás del biombo y obligándome a empujar al escribiente–. ¿Qué palabra, señor?

–Preferiría que me dejaran a solas –dijo Bartleby, como ofendido por el atropello sufrido en su retiro.

–¡Esa palabra, Turkey! –dije–. ¡Ésa!

–¿"Preferir"? Ah, sí. Curiosa palabra. Yo nunca la uso. Pero, señor, como le decía, si él prefiriera...

–Turkey –interrumpí–, haga el favor de retirarse.

–Por supuesto, señor, como prefiera.

Al abrir la puerta de cristales para retirarse, Nippers alcanzó a verme desde su mesa y me preguntó si prefería que hiciera la copia de cierto documento en papel azul o blanco. No hizo el menor hincapié burlón en la palabra "prefería". Era evidente que había salido involuntariamente de su boca. Me dije que no tenía otro remedio que librarme de un demente que ya había logrado trastornar hasta cierto punto las lenguas, cuando no las cabezas, de mí mismo y de mis empleados. Pero juzgué prudente no proceder al despido de inmediato.

Al día siguiente noté que Bartleby no hacía otra cosa que permanecer junto a la ventana, en su delirio frente al muro ciego. Al preguntarle por qué no escribía, dijo que había tomado la decisión de no escribir más.

–¿A qué viene eso ahora? ¿Qué será lo siguiente? –exclamé–. ¿No va a escribir más?

–No.

–¿Y cuál es el motivo?

–¿No ve usted el motivo? –replicó, indiferente.

Lo miré fijamente, y me di cuenta de que sus ojos eran inexpresivos y vidriosos. Se me ocurrió que su inigualada diligencia al copiar a la luz tenue de su ventana durante las primeras semanas de su estancia conmigo podría haberle dañado temporalmente la vista.

Me conmoví. Dije unas palabras de condolencia. Insinué que, por supuesto, hacía bien en abstenerse de escribir por algún tiempo, y le animé a que aprovechase esta oportunidad de ha-

cer ejercicio saludable al aire libre. Sin embargo, no lo hizo. Unos días después, mientras mis otros empleados estaban fuera, y urgiéndome poner ciertas cartas en el correo, pensé que, al no tener otra cosa que hacer, Bartleby sería seguramente menos inflexible de lo habitual y llevaría las cartas a la estafeta. Pero se negó en redondo. De modo que, a pesar de lo incómodo que me resultaba, fui yo mismo.

Pasaron unos días más. Si los ojos de Bartleby mejoraban o no, no sabría decirlo. Aparentemente, creía que sí. Pero cuando le pregunté si mejoraban, no se dignó responder. El caso era que no hacía su labor de copia. Al fin, en respuesta a mi insistencia, me informó de que había dejado de copiar para siempre.

–¡Cómo! –exclamé– supongo que sus ojos se pondrán bien del todo... mejor que nunca... ¿no copiará usted entonces?

–He dejado de copiar –respondió, y se echó a un lado.

Siguió igual que siempre: una parte del mobiliario. Más aún: aunque parezca mentira, tenía ahora más de mueble que antes. ¿Qué se podía hacer? No hacía nada en la oficina, ¿por qué seguía allí? En definitiva, había llegado a ser una carga para mí, que no sólo no servía para nada, sino que era penoso de soportar. Con todo, lo compadecía. No digo más que la verdad cuando afirmo que era su propio bien lo que me preocupaba. Si hubiese mencionado un sólo pariente o amigo, les hubiese escrito de inmediato, con el ruego de que llevasen al pobre hombre a algún retiro apropiado. Pero parecía estar solo, absolutamente solo en el universo. Los restos de un naufragio en medio del Atlántico. Finalmente, las exigencias de mi trabajo se impusieron sobre otras consideraciones. Del modo más educado que supe, le dije a Bartleby que debía dejar irrevocablemente mi oficina en un plazo de seis días. Le insté a que, mientras tanto, se ocupara de buscar otro lugar de residencia. Me ofrecí a ayudarle en esta ta-

rea, siempre que fuese él quien diese el primer paso para la mudanza.

–Y cuando por fin me haya dejado, Bartleby –añadí–, me ocuparé de que no se marche con las manos vacías. Recuerde: seis días a partir de este instante.

Al cumplirse el plazo, miré al otro lado del biombo y ¿quién estaba allí? Bartleby.

Me abroché la chaqueta, me puse derecho, me acerqué despacio a él, le toqué el hombro y dije:

–Ha llegado la hora. Debe marcharse de aquí. Lo siento por usted. Tenga dinero y márchese.

–Preferiría no hacerlo –replicó, sin dejar de darme la espalda.

–Ha de hacerlo.

Se quedó callado.

Yo tenía una confianza ilimitada en la honradez de este hombre. Muchas veces me había restituido las monedas que encontraba caídas en el suelo, pues tengo tendencia a ser bastante descuidado en todo lo concerniente a botones y bolsillos. La escena que siguió, por tanto, no debe sorprender a nadie.

–Bartleby –dije–, le debo doce dólares a cuenta. Tenga treinta y dos. Los veinte de más son suyos. Cójalos –y le tendí los billetes.

Pero no hizo el menor movimiento.

–Los dejaré aquí entonces –dije, poniéndolos en la mesa con un objeto de peso encima. Luego, tomando mi sombrero y mi bastón, me volví tranquilamente y añadí:

–Cuando haya sacado sus cosas de la oficina, Bartleby, encárguese de cerrar. Todos se han marchado ya. Y haga el favor de poner la llave bajo la alfombra, para que pueda encontrarla yo por la mañana. No le veré más, así que adiós. Si más adelante, en su nueva morada, puedo serle útil en algo, no deje de hacérmelo saber por carta. Adiós, Bartleby, y que le vaya bien.

Pero no respondió ni una palabra. Como la última columna de un templo en ruinas, permaneció erguido, callado y solo en medio de la habitación vacía.

Mientras volvía a casa, pensativo, mi vanidad acabó imponiéndose a mi pena. No podía dejar de ponerme medallas por el modo magistral con que me había librado de Bartleby. He dicho "magistral", y así lo juzgará cualquier pensador desapasionado. El mérito de mi proceder parecía residir en su perfecta calma. Nada de amenazas vulgares, nada de bravatas, ni de discursos coléricos, ni de paseos de un extremo al otro de la oficina, soltando órdenes terminantes para que Bartleby recogiese sus harapos. Nada de eso. Sin decirle siquiera a Bartleby que se marchara, que es lo que un talento menor hubiese hecho, di por supuesto que iba a hacerlo, y en esa premisa basé todo lo que hube de decir. Cuanto más pensaba en mi actuación, más encantado estaba con ella. Sin embargo, al despertar a la mañana siguiente, tuve mis dudas... De alguna manera, los humos de la vanidad se habían disipado durante el sueño. Una de las horas más lúcidas y sabias que tiene el hombre es justo después de despertar, por la mañana. Mi actuación parecía igual de sagaz que antes, pero sólo en teoría. Cómo resultaría en la práctica: he ahí la dificultad. Era hermosa la idea de suponer que Bartleby se había marchado; pero, después de todo, aquello no era más que una suposición mía, y no de Bartleby... La cuestión no era si yo daba por supuesto que él iba a dejarme, sino si él preferiría hacerlo. Él era hombre de preferencias, más que de suposiciones.

Después de desayunar, me dirigí a pie al centro, sopesando las probabilidades a favor y en contra. Había momentos en que pensaba que el resultado sería un fracaso, y que Bartleby aparecería vivito y coleando como siempre en mi oficina; al momento siguiente estaba seguro de encontrar su silla vacía. Y así seguí, oscilando de un extremo al otro. En la esquina entre Bro-

adway y Canal Street vi un grupo de gente que discutía acaloradamente.

–¿Qué apostamos a que no lo hace? –dijo una voz a mi paso.

–¿Que no se marcha? ¡Va! –dije–. Saquen el dinero.

Y ya me llevaba, por instinto, la mano al bolsillo para sacar el mío, cuando me acordé de que era día de elecciones. Las palabras que había oído al pasar no se referían a Bartleby, sino al éxito o fracaso de algún candidato a la alcaldía. En mi obsesión, había imaginado que todo Broadway compartía mi inquietud y debatía conmigo la misma cuestión. Pasé de largo, agradecido de que el estruendo de la calle hubiese disimulado mi momentáneo despiste.

Según mis planes, llegué a la puerta de la oficina antes de lo habitual. Me paré un instante a escuchar. Todo estaba en silencio. Debía de haberse marchado. Tanteé el pomo. La llave estaba echada. Sí, mi actuación había obrado el prodigio: había desaparecido. Con todo, me invadió una cierta melancolía: casi lamentaba mi éxito. Mientras buscaba la llave debajo de la alfombrilla, donde Bartleby debía de habérmela dejado, di sin querer con la rodilla contra un entrepaño, produciendo un ruido como de llamada, y en respuesta me llegó de dentro una voz:

–Aguarde. Estoy ocupado.

Era Bartleby.

Me quedé helado. Por un instante me quedé como aquel hombre que, con la pipa en la boca, fue muerto por el rayo una tarde despejada, hace mucho, en Virginia; murió en su propia ventana, y allí siguió, mirando la tarde soñolienta, hasta que alguien lo tocó y cayó.

–No se ha ido –murmuré al fin. Pero, obedeciendo de nuevo a ese asombroso ascendente que el inescrutable escribiente tenía sobre mí, y del cual, por más que me rebelara, no podía escapar del todo, bajé despacio las escaleras y sa-

lí a la calle; y mientras daba la vuelta a la manzana, medité sobre qué sería lo más conveniente hacer en esta situación inaudita. No podía sacarlo literalmente a empujones, no podía rebajarme a echarlo a insultos, no me agradaba la idea de llamar a la policía... Pero permitir su cadavérico triunfo sobre mí, eso tampoco podía hacerlo. ¿Qué había que hacer? O, si nada podía hacerse, ¿había alguna otra cosa que pudiera dar por hecha? Sí. Igual que antes había dado por hecho, por adelantado, que Bartleby se marcharía, ahora podría dar por hecho, retrospectivamente, que se había marchado. Al llevar a efecto esta suposición legítima, podría entrar en la oficina con mucha prisa y, haciendo como si no hubiese visto a Bartleby, tropezar con él como si fuera el aire. Ese proceder tendría todas las trazas de una expulsión. No era muy probable que Bartleby pudiera soportar semejante aplicación de la teoría de las suposiciones. Pero, pensándolo mejor, el éxito del plan resultaba dudoso. Decidí volver a plantearle la cuestión.

–Bartleby –dije, entrando en la oficina con una expresión de severidad serena–, estoy muy disgustado. Estoy apenado, Bartleby. Tenía mejor concepto de usted. Había creído que, ante un dilema delicado, su caballerosidad hubiese respondido a una mínima insinuación, a una indirecta. Pero veo que estoy en un error. ¡Vaya! –añadí, fingiendo sorpresa–, ni siquiera ha tocado ese dinero –y señalé hacia donde estaba, justo donde lo había dejado la tarde anterior.

No contestó.

–¿Va o no va a dejarme? –le pregunté en un repentino acceso de cólera, pegándome a él.

–Preferiría no dejarle –replicó, haciendo un suave énfasis en el "no".

–¿Qué derecho tiene a quedarse? ¿Paga alquiler? ¿Paga mis impuestos? ¿Es suya esta propiedad?

No contestó.

–¿Está dispuesto a ponerse de nuevo a escribir? ¿Se han curado sus ojos? ¿Podría copiarme un papelito esta mañana, o ayudarme a revisar unas líneas? ¿O ir a correos? En una palabra, ¿va a hacer algo que justifique su negativa a marcharse de este lugar?

En silencio se retiró a su ermita.

Yo me encontraba de nuevo en tal estado de ira que juzqué prudente abstenerme de añadir más comentarios. Bartleby y yo estábamos solos. Recordé la tragedia del desgraciado Adams y del todavía más desgraciado Colt en la solitaria oficina de este último; y cómo el pobre Colt, tras sufrir las terribles injurias de Adams, y dejándose llevar imprudentemente por la ira, incurrió sin darse cuenta en el acto fatal: acto que nadie podría lamentar más que la persona que lo cometió. A menudo he pensado, al darle vueltas al asunto, que si ese altercado hubiese tenido lugar en la calle, o en un domicilio privado, el desenlace habría sido distinto. Fue la circunstancia de estar solos en una oficina desierta, en el piso de arriba de un edificio enteramente privado de la influencia humanizadora de lo doméstico... Una oficina sin alfombras, de aspecto sucio y desastrado: eso debió de ser lo que más contribuyó a aumentar la furia desesperada del desventurado Colt.

Pero cuando este Adams cargado de resentimiento despertó en mí y me tentó con Bartleby, lo agarré y lo eché fuera. ¿Cómo? Simplemente, recordando el precepto divino: "Un nuevo mandamiento os doy: que os améis los unos a los otros". Sí, esto fue lo que me salvó. Junto con otras consideraciones de orden superior, la caridad a menudo actúa como un principio enormemente sabio y prudente: toda una garantía para el que la posee. Los hombres han asesinado por celos, por ira, por odio, por egoísmo, por orgullo espiritual. Pero nadie, que yo sepa, ha cometido jamás un crimen diabólico por caridad. El

propio interés, pues, a falta de mejor motivo, debería impulsar a todos los seres (y, en especial, a los hombres temperamentales) a la caridad y a la filantropía. Fuera como fuera, en esta ocasión hice por ahogar la exasperación que sentía hacia el escribiente tratando de analizar su conducta. ¡Pobre hombre, pobre hombre!, pensé, no tiene malas intenciones; y, además, lo ha pasado mal y hay que comprenderlo.

Me propuse, también, distraerme con algo y, a la vez, consolar mi desaliento. Intenté imaginar que, en el curso de la mañana, en el momento en que le apeteciera, Bartleby, por su propia voluntad, saldría de su ermita y emprendería una marcha decidida en dirección a la puerta. Pero no. Dieron las doce. A Turkey se le encendió la cara, volcó el tintero y empezó a desmandarse; Nippers se volvió todo calma y cortesía; Ginger Nut masticaba su manzana del mediodía; y Bartleby siguió parado junto a su ventana, sumido en uno de sus más profundos delirios frente a la pared ciega. ¿Podrán creerme? ¿Debo reconocerlo? Esa tarde me marché de la oficina sin decirle ni una palabra más.

Pasaron unos días durante los cuales, en mis ratos libres, hojeé *Sobre la voluntad*, de Edwards y *De la necesidad*, de Priestley. Dadas las circunstancias, estos libros producían un influjo saludable. Poco a poco llegué a convencerme de que estos problemas míos relativos al escribiente me estaban predestinados desde la noche de los tiempos, y Bartleby había venido a parar a mi casa por algún designio misterioso de la omnisciente Providencia, que yo, en mi condición de simple mortal, no era quién para desentrañar. "Sí, Bartleby –pensé–, quédese ahí, detrás de su biombo; no lo atosigaré más; es usted tan inofensivo y silencioso como cualquiera de estas sillas; para sentirme a solas, en suma, me basta saber que usted está ahí. Al fin lo veo, al fin lo sé: he alcanzado a saber el propósito que el destino ha asignado a mi vida. Me conformo. A otros les tocará interpretar papeles más sublimes. Pero mi misión en este

mundo, Bartleby, es proporcionarle un rincón en mi oficina por el tiempo que usted tenga a bien quedarse."

Creo que hubiese persisitido en esta prudente y bendita actitud de no haber sido por las inoportunas observaciones poco caritativas que me hacían los colegas que visitaban el despacho. Así es la vida: la acción continuada de los intolerantes acaba por anular los buenos propósitos de los más generosos. Aunque, si se piensa, no era de extrañar que a los que entraban en mi oficina les chocara el singular aspecto del inefable Bartleby, y no pudieran menos que arrojar algún comentario siniestro con respecto a él. A veces, algún abogado que acudía a mi oficina por tener asuntos que tratar conmigo, al no encontrar más que al escribiente, se proponía obtener de él alguna información precisa sobre mi paradero; y Bartleby, haciendo caso omiso de la palabrería de éste, seguía inmóvil en medio de la habitación. De modo que, después de contemplarlo en esa posición por un tiempo, el abogado se iba sabiendo lo mismo que cuando vino.

Igualmente, cuando se estaba examinando un caso y el despacho estaba lleno de abogados y testigos, y el trabajo urgía, algún ocupadísimo profesional del derecho, al ver a Bartleby sin nada que hacer, le pedía que se acercase a su oficina (la del profesional) y le trajera unos papeles. A lo que Bartleby tranquilamente se negaba, quedándose igual de inactivo que antes. Entonces el abogado lo miraba de arriba a abajo y luego me miraba a mí. ¿Qué podía decirle yo? Al fin, me percaté de que entre mis colegas circulaba un rumor de asombro, concerniente a la extraña criatura que tenía yo en mi oficina. Eso me preocupaba bastante. Y como se me ocurrió que cabía la posibilidad de que Bartleby viviese muchos años y siguiese ocupando mis dependencias y desoyendo mi autoridad y dejando perplejos a mis visitantes y enturbiando mi reputación profesional y derramando un aire de tristeza sobre el local y

viviendo de sus ahorros hasta el último momento (puesto que no debía de gastar más de cinco centavos al día), y llegaría quizás a sobrevivirme y a reclamar el derecho a la propiedad de mi oficina por ocupación perpetua; como todos estos oscuros presagios se cernían sobre mí, y mis amigos no dejaban de inmiscuirse con sus despiadados comentarios sobre el fantasma de mi despacho, un gran cambio se produjo en mí. Resolví hacer acopio de todas mis fuerzas y librarme para siempre de este íncubo intolerable.

Con todo, antes de empezar a dar vueltas a algún proyecto complicado que obedeciera a este fin, le insinué a Bartleby lo conveniente de su marcha definitiva. En un tono tranquilo y serio, sometí la idea a su atenta y madura consideración. Pero, después de tomarse tres días para meditar, me comunicó que su decisión primera no había cambiado; en suma, que seguía prefiriendo vivir conmigo.

¿Qué hago?, me dije entonces, mientras me abrochaba la casaca hasta el último botón. ¿Qué hago? ¿Qué debo hacer? ¿Qué puedo hacer, en conciencia, con este hombre, o más bien fantasma? Que debo librarme de él, eso está claro; que se irá, también. ¿Pero cómo? No vas a echarlo, pobre mortal pálido y pasivo. No vas a poner en la calle a una criatura tan desvalida. No vas a deshonrarte con esa crueldad. No, no lo haré, no puedo. Prefiero dejarle vivir y morir aquí, y luego emparedar sus restos en el muro. ¿Qué vas a hacer entonces? Por mucha coba que le des, no se moverá. Los sobornos los deja debajo de tu propio pisapapeles, en tu mesa. En pocas palabras: está bien claro que prefiere aferrarse a ti.

Entonces deben tomarse medidas severas y extraordinarias. ¿Cuáles? Seguro que no vas a hacer que la policía lo saque encadenado, y confiar su palidez inocente a la cárcel. ¿Y con qué acusación ibas a hacerlo? ¿Por vagabundo? ¡Esta sí que es buena! ¡Vagabundo, viajero, él, que se niega a moverse! Precisa-

mente porque se niega a ser un vagabundo, intentas acusarlo de vagabundeo. Demasiado absurdo... No se le conocen medios de vida: ahí lo tengo cogido. ¡Nuevo error! Porque lo que es indudable es que de algo vive, y ésa es la única prueba irrefutable de poseer medios de vida que cualquiera puede alegar... Basta. Ya que se niega a dejarme, soy yo el que debo dejarle a él. Cambiaré de oficina. Me mudaré a otro sitio y le haré saber que, si lo encuentro en mi nuevo local, procederé contra él como contra un vulgar intruso.

En consecuencia, al día siguiente me dirigí a él en estos términos:

–He comprobado que este despacho está muy alejado del ayuntamiento; el aire es malsano. En una palabra: me propongo mudarme la semana que viene, y ya no necesitaré sus servicios. Se lo digo ya para que vaya buscándose otro sitio.

No respondió, y nada más se dijo.

El día fijado contraté carros y hombres, me dirigí al despacho y, debido a lo escaso de mi mobiliario, la mudanza quedó hecha en cuestión de horas. El escribiente permaneció todo el tiempo de pie detrás del biombo, que ordené que fuera cargado en último lugar. Una vez retirado, plegado como un folio enorme, el único ocupante inmóvil que quedó en el cuarto desnudo fue él. Me detuve a la entrada y lo miré un instante, mientras algo dentro de mí me remordía.

Volví a entrar, las manos en los bolsillos y... el corazón que se me salía del pecho.

–Adiós, Bartleby. Me voy. Adiós, y que Dios encuentre el modo de ayudarle. Tome esto –y puse algo en su mano, que cayó al suelo; y luego, suena raro, me costó la misma vida separarme de aquél de quien tanto había deseado librarme.

Instalado en mi nuevo domicilio, durante un par de días tuve la puerta cerrada, y me sobresaltaba cada vez que oía pasos en los corredores. Cuando volvía a mi oficina, después de

alguna breve ausencia, me paraba en el vestíbulo un instante y aguzaba el oído antes de meter la llave. Pero estos temores eran innecesarios. Bartleby jamás se acercó a mí.

Pensaba que todo iba bien cuando vino a verme un extraño con aspecto trastornado, que me preguntó si era yo la persona que había ocupado últimamente unas habitaciones en el número *** de Wall Street.

Sabiendo lo que me iba a decir, dije que sí.

–Entonces, señor –dijo el extraño, que resultó ser abogado– es usted el responsable del hombre que ha dejado allí. Se niega a hacer copias. Se niega a hacer cualquier cosa. Dice que prefiere no hacerlo, y se niega a salir del despacho.

–Lo siento mucho, señor –dije, con calma forzada y un temblor interior– pero la persona a la que se refiere no tiene nada que ver conmigo. No es pariente mío, ni aprendiz, del que usted pueda hacerme responsable.

–Tenga la bondad, ¿quién es?

–Créame que no sé decírselo. No sé nada de él. Fue empleado mío, pero hace tiempo ya que no trabaja para mí.

–Me ocuparé de él entonces. Buenos días.

Pasaron varios días y no tuve más noticias. Y aunque con frecuencia sentía el impulso caritativo de presentarme allí y ver al pobre Bartleby, un cierto reparo que no sabría explicar me lo impedía.

"Esta vez, se acabó", pensé por fin cuando, al cabo de una semana, ninguna novedad había llegado a mis oídos. Pero, cuando me dirigía a mi oficina al día siguiente, vi que varias personas me esperaban en la puerta en un estado patente de nerviosismo.

–Ése es, ahí está –gritó el que tenía más cerca, al que reconocí como el abogado que me había visitado antes a solas.

–Lléveselo de inmediato –exclamó un hombre gordo que salió del grupo y se me acercó, y al que reconocí como el case-

ro del número *** de Wall Street–. Estos caballeros, inquilinos míos, no lo soportan más. El señor B... –señaló al abogado– lo ha echado de su despacho, y ahora anda por todo el edificio. De día permanece sentado en la barandilla de la escalera y de noche duerme en el zaguán. Es un fastidio para todos. Los clientes dejan las oficinas. Hay temores fundados de un altercado. Haga algo, y sin demora.

Horrorizado por este aluvión, retrocedí, y poco me faltó para encerrarme bajo llave en mi oficina nueva. En vano insistí en que Bartleby tenía que ver conmigo lo mismo que con cualquier otro. En vano. Yo era la última persona de la que se sabía que hubiese tenido trato con él, y a esta terrible evidencia se atenían ellos. Temeroso de verme en los periódicos (tal como amenazó uno de los presentes), me paré a pensar y, finalmente, dije que si el abogado me permitía una entrevista confidencial con el escribiente en su oficina (la del abogado), esa misma tarde haría cuanto estuviera en mi mano para librarles de la molestia que motivaba sus quejas.

Subí las escaleras que conducían a mi antigua morada y... ahí estaba Bartleby, sentado en silencio en la barandilla del rellano.

–¿Qué hace ahí, Bartleby? –dije.

–Estoy sentado en la barandilla –respondió mansamente.

Lo llevé al despacho del abogado, que nos dejó solos.

–Bartleby –dije– ¿es usted consciente de que me causa grandes molestias por su obstinación en ocupar la entrada después de haber sido expulsado de la oficina?

No hubo respuesta.

–Ahora deberá suceder una de estas dos cosas: o hace usted algo o harán algo con usted. ¿A qué clase de trabajo le gustaría dedicarse? ¿Le gustaría volver a hacer copias?

–No, preferiría no cambiar nada.

–¿Le gustaría llevar los papeles de una tienda de ropa?

–Se pasa demasiado tiempo encerrado. No, no quiero llevar papeles. Pero no soy exigente.

–¡Demasiado tiempo encerrado! –exclamé–. ¡Si es usted el que está siempre encerrado!

–Preferiría no llevar papeles –añadió, como para dejar definitivamente zanjado ese punto.

–¿Qué tal un empleo de camarero? Ahí sí que no hay que forzar la vista.

–No me gustaría lo más mínimo. Pero, como dije antes, no soy exigente.

Su inusitada locuacidad me animó. Volví a la carga.

–Bien. Entonces, ¿le gustaría viajar por todo el país con una cobranza? Eso le sentaría bien a su salud.

–No. Preferiría hacer otra cosa.

–¿Qué tal viajar a Europa en compañía de algún joven caballero, para distraerle con su conversación? ¿Le gustaría eso?

–En absoluto. No me parece que eso tenga mucho futuro. Me gusta ser sedentario. Pero no soy exigente.

–Sedentario será –grité, perdiendo la paciencia y, por vez primera en mi exasperante relación con él, dejándome llevar por la ira–. Si no se marcha de esta oficina antes de que anochezca, me veré obligado... es más, estoy obligado a... a... a marcharme yo –concluí, de un modo más bien absurdo, no sabiendo qué amenaza esgrimir para obligarlo a transformar su inmobilidad en obediencia. Desesperando de nuevos intentos, me disponía a marcharme a toda prisa cuando tuve una última ocurrencia... Una que no era la primera vez que me venía a la cabeza.

–Bartleby –dije, con toda la amabilidad que pude exhibir en tales circunstancias–, venga a mi casa... no a mi oficina, sino a mi hogar... y quédese allí hasta que podamos tranquilamente encontrar algún arreglo que le convenga. Venga, pongámonos en marcha ahora mismo.

–No. De momento, preferiría no cambiar nada en absoluto.

No contesté, sino que, logrando esquivar a los presentes con lo repentino y rápido de mi huida, salí del edificio, recorrí todo Wall Street en dirección a Broadway y, de un salto, subí al primer ómnibus, que pronto me puso fuera del alcance de toda persecución. Tan pronto como volvió la tranquilidad, comprendí que había hecho cuanto estaba en mi mano, tanto con respecto a las exigencias del casero y sus inquilinos como en lo que concernía a mis deseos y a mi sentido del deber, para ayudar a Bartleby y ponerlo a salvo de todo acoso. Hice lo posible por desentenderme y despreocuparme, y mi conciencia me daba la razón; aunque, en fin, no lo conseguí en la medida que hubiese deseado. El temor de ser importunado de nuevo por el atribulado casero y sus exasperados inquilinos me llevó a dejar el negocio en manos de Nippers por unos días y dedicarme a pasear en mi coche por la parte alta de la ciudad y los suburbios, pasar a Jersey City y Hoboken y hacer fugaces visitas a los barrios de Manhattanville y Astoria. En realidad, esos días casi viví en mi coche.

Cuando entré de nuevo en mi oficina, ¿qué fue lo que vi? Una nota del casero encima de mi mesa. Me temblaban las manos al abrirla. Me hacía saber que el que la escribía había llamado a la policía y había hecho que metiesen a Bartleby en la cárcel por vagancia. Y añadía que, puesto que yo era el que más sabía de él, me rogaba que me presentase en ese lugar e hiciese la declaración correspondiente. Estas noticias tuvieron un efecto contradictorio sobre mí. A lo primero me indigné; al cabo, estuve de acuerdo. La decisión sumaria y enérgica del casero le había llevado a adoptar una medida que no creo que yo hubiera podido decidir por mí mismo; y que, como último recurso, dadas las circunstancias, parecía el único curso de acción posible.

Según supe más tarde, el pobre escribiente no puso el menor impedimento cuando le dijeron que había de ser conducido a la cárcel; sino que, con su impavidez y palidez características, y sin decir palabra, consintió.

Algunos de los presentes, por compasión o por curiosidad, se unieron al grupo; y, encabezada por uno de los guardias, que llevaba a Bartleby del brazo, la silenciosa comitiva hizo su recorrido en medio del ruido, el calor y el alegre tráfago de las calles al mediodía.

La misma tarde en que recibí la nota fui a la cárcel. O, para decirlo con propiedad, al Depósito Judicial. Busqué al funcionario responsable, le expliqué el motivo de mi visita y fui informado de que el individuo al que me refería estaba allí. Le aseguré entonces al funcionario que Bartleby era un hombre intachable y digno de la mayor compasión, a pesar de sus inexplicables rarezas. Le referí todo lo que sabía, y al final le sugerí que le hiciera su confinamiento lo menos riguroso posible, hasta que se encontrase una solución menos severa (aunque, la verdad sea dicha, no sabía cuál). En último extremo, si no podía arbitrarse otra medida, habría que llevarlo al asilo. Solicité entonces una entrevista.

Al no habérsele acusado de nada grave, y por su natural sereno e inofensivo, le habían permitido pasearse libremente por la prisión, en especial por los herbazales cerrados que tenían por patios. Y allí lo encontré, solo, en el más tranquilo de los patios, cara al muro, mientras a su alrededor, desde las hendeduras estrechas de las ventanas de la cárcel, creí ver pendientes de él los ojos de asesinos y ladrones.

–Bartleby.

–Le conozco –dijo sin volverse– y no tengo nada que decirle.

–No he sido yo quien le ha traído aquí, Bartleby –dije, muy apenado por la acusación implícita–. Además, este sitio no de-

be suponer deshonra alguna para usted. En su caso, estar aquí no es ninguna vergüenza. Vea, no es un lugar tan triste como se piensa. Fíjese, hay cielo y hierba.

–Sé dónde estoy –contestó, y no quiso decir nada más, así que lo dejé.

Al entrar de nuevo en la galería, un hombre corpulento y entrado en carnes, en delantal, me abordó y, señalando con el pulgar por encima de su hombro, dijo:

–¿Es amigo suyo?

–Sí.

–Si quiere morirse, no tiene más que alimentarse del rancho de la prisión.

–¿Quién es usted? –pregunté, sin saber qué esperar de una persona que se expresaba tan fuera de los cauces ordinarios en un sitio como aquel.

–Soy el proveedor. Los caballeros que tienen amigos aquí me pagan para que les proporcione algo bueno de comer.

–¿Es eso cierto? –le pregunté al carcelero.

Dijo que sí.

–Bueno, tenga –dije, poniendo en manos del que pasaba por proveedor unas monedas–. Deseo que le preste especial atención a mi amigo. Déle de comer lo mejor que tenga. Y tenga con él todas las consideraciones.

–Preséntеme –dijo el proveedor, mirándome con una expresión que parecía decir que estaba impaciente por hacerme una demostración de sus modales.

Pensando que era en bien del escribiente, obedecí. Y, después de preguntarle el nombre al proveedor, me acerqué con él a Bartleby.

–Bartleby, le presento a un amigo. Le será de gran ayuda.

–Servidor de usted, servidor de usted –dijo el proveedor, haciendo una inclinación con delantal y todo–. Espero que su estancia sea agradable, señor. Hermosos jardines, habitaciones

frescas... Espero que se quede un tiempo con nosotros. Disfrútelo todo lo que pueda. ¿Qué desea cenar hoy?

–Prefiero no cenar hoy –dijo Bartleby, volviéndose–. No va con mis costumbres. No suelo cenar.

Dicho esto, se dirigió despacio al otro lado del recinto y se paró frente al muro ciego.

–¿Qué pasa aquí? –dijo el proveedor, dirigiéndome una mirada de asombro–. Un tío raro, ¿no?

–Creo que está un poco trastornado –dije, con pena.

–¿Trastornado? ¿Eso es lo que tiene? Vaya, le juro que pensé que ese caballero amigo suyo era falsificador. Tienen pinta de señorito y siempre están pálidos, los falsificadores. Me dan mucha pena, no lo puedo remediar. ¿Conocía usted a Monroe Edwards? –añadió, en tono conmovedor, e hizo una pausa. Luego me puso la mano en el hombro, en un gesto de pena, y suspiró–. Murió tísico en Sing-Sing. ¿No conocería usted a este Monroe, por casualidad?

–No, jamás he tenido trato con ningún falsificador. No puedo quedarme más tiempo. Cuide a mi amigo. No se arrepentirá. Volveré a verle.

Pasaron unos días y de nuevo fui admitido en la cárcel y recorrí las galerías en busca de Bartleby, sin encontrarlo.

–Lo vi salir de su celda no hace mucho –dijo un carcelero–. Puede que ande por los patios.

Fui en esa dirección.

–¿Busca al hombre callado? –dijo otro carcelero, al cruzarse conmigo–. Se ha echado a dormir en ese patio de ahí. No hace ni veinte minutos que lo vi tumbarse.

El patio estaba en completo silencio. No tenían acceso a él los presos comunes. Los muros circundantes, de un espesor asombroso, no permitían que llegase ningún ruido de fuera. El carácter egipcio de la construcción me contagió su melancolía. Pero un césped suave crecía, preso, bajo los pies. Al parecer,

en el corazón de las eternas pirámides habían retoñado, por arte de magia, las semillas que los pájaros habían dejado caer por las rendijas.

Acurrucado de un modo extraño al pie del muro, las rodillas levantadas y echado de costado, la cabeza contra las frías piedras, encontré al extenuado Bartleby. No hubo el menor movimiento. Me detuve, luego me acerqué a él, me incliné y vi que sus ojos turbios estaban abiertos. Salvo por ese detalle, parecía profundamente dormido. Algo me impulsó a tocarle. Le cogí la mano y un escalofrío estremecedor me recorrió todo el cuerpo, del brazo a los pies.

La cara redonda del proveedor me miraba ahora.

–La cena está lista. ¿No va a cenar tampoco hoy? ¿Vive sin comer?

–Vive sin comer –dije, y le cerré los ojos.

–Vaya, duerme, ¿no?

–"Con los reyes y los magnates de la tierra" –murmuré.

•

No hay necesidad de prolongar mucho más esta historia. La imaginación suplirá la escueta relación del entierro del pobre Bartleby. Antes de despedirme del lector, no obstante, permítanme decir que, si esta breve narración ha llegado a interesarles lo suficiente para hacerles sentir curiosidad sobre quién era Bartleby, y qué clase de vida llevó antes de que el narrador llegara a tener trato con él, sólo puedo responder que comparto esa curiosidad, pero soy del todo incapaz de satisfacerla. Llegados a este punto, no sé si debo divulgar cierto rumor que llegó a mis oídos unos meses después de la muerte del escribiente. No he podido comprobar sus fuentes; por tanto, no sé que parte de verdad hay en ello. No obstante, en la medida en que esta vaga noticia no ha dejado de despertar en mí,

a pesar de todo, cierta capacidad de sugerencia, es posible que produzca el mismo efecto en otros. Por tanto, haré breve mención de ella. He aquí la historia: que Bartleby había trabajado de subalterno en la Oficina de Cartas Muertas de Washington, de donde fue despedido por un cambio de administración.

Cuando pienso en este rumor, no encuentro palabras para expresar las emociones que me dominan. ¡Cartas muertas! ¿No suena a hombres muertos? Imaginen a un hombre propenso, por carácter y circunstancias, a la pálida desesperación... ¿Qué ocupación podría contribuir más a aumentarla que la de manejar constantemente esas cartas muertas y llevarlas al fuego? Porque las queman a carretadas, año tras año. A veces el funcionario extrae del papel doblado un anillo... El dedo al que estaba destinado está, quizá, pudriéndose en la tumba. Un billete enviado en urgente socorro... Aquél al que debía aliviar ni come ni pasa hambre ya. Perdón para los que murieron desesperados, esperanzas para los que murieron sin esperanza, buenas noticias para los que murieron ahogados por las calamidades... Con sus mensajes de vida, estas cartas van directas a la muerte.

¡Ay, Bartleby! ¡Ay, humanidad!

GILLES DELEUZE

BARTLEBY O LA FÓRMULA[1]

[1] Versión castellana de José Luis Pardo.

Bartleby no es una metáfora del escritor, ni el símbolo de nada. Se trata de un texto de una violenta comicidad, y lo cómico siempre es literal. Se asemeja a las narraciones de Kleist, de Dostoievski, de Kafka o de Beckett, con las cuales forma una subterránea y brillante secuencia. No quiere decir más de lo que literalmente dice. Y lo que dice y repite es PREFERIRÍA NO HACERLO, *I would prefer not to*.[1] Es la fórmula de su gloria, y todos sus lectores fascinados la repiten. Un hombre delgado y pálido ha pronunciado esta fórmula que inquieta a todo el mundo. ¿En qué consiste la literalidad de la fórmula?

Se notará ante todo un cierto manierismo, una cierta solemnidad: el uso de *prefer* en este sentido es raro, y ni el jefe de Bartleby, el abogado, ni los empleados lo utilizan habitualmente ("Extraña palabra, que yo jamás utilizo..."). La fórmula más corriente sería *I had rather not*. Pero, por encima de todo, la extravagancia de la fórmula supera las propias palabras: aun siendo gramatical y sintácticamente correcta, su abrupta terminación NOT TO, al dejar en lo indeterminado aquello que rechaza, le confiere un carácter radical, una especie de función-límite. Y su

---

[1] La fórmula se ha traducido al francés de diferentes formas, todas las cuales tienen sus justificaciones; *cfr.* las observaciones de Michèle Causse en la edición de Flammarion, p. 20. Seguiremos aquí las sugerencias de Maurice Blanchot en *La escritura del desastre*, Ed. Gallimard, p. 33.

repetición, su insistencia, la hacen aún más insólita en su totalidad. Susurrada con una voz suave, paciente, átona, se convierte en algo imperdonable, en un aliento único e inarticulado. En este sentido, está dotada de la misma fuerza –y desempeña el mismo papel– que si se tratase de una fórmula *agramatical*.

Los lingüistas han analizado lo que en rigor cabe denominar "agramaticalidad". Encontramos ejemplos múltiples y de gran intensidad en el poeta americano Cummings: así, *He danced his did*, como si dijéramos "el bailó su ejecución" en lugar de "él ejecutó su baile". Según Nicolas Ruwet, podríamos suponer una serie de variables gramaticales usuales, con respecto a las cuales la fórmula agramatical se comportaría como un límite: *he danced his did* sería el límite de expresiones normales como *he did his dance, he danced his dance, he danced what he did*...[3] No se trataría de una "palabra-baúl", como las que encontramos en Lewis Carroll, sino de una "construcción-baúl", una construcción-hálito, un límite, un tensor. Quizá pudiéramos echar mano de un ejemplo en francés, en un contexto práctico: alguien que tiene en la mano unos cuantos clavos para fijar algo en una pared y exclama *J'EN AI UN DE PAS ASSEZ*.[4] Sería una fórmula agramatical que actuaría como límite de una serie de frases correctas: "*J'en ai un de trop* [Tengo uno de más], *Je n'en ai pas assez* [No tengo bastantes], *Il m'en manque un* [Me falta uno]". ¿No sería de esta clase la fórmula de Bartleby, al mismo tiempo un estereotipo del propio Bartleby y una gran expresión poética de Melville, límite de una serie como "preferiría esto, preferiría no hacer aquello, no es eso lo que yo preferiría..."? Pese a ser una construcción normal, suena como una anomalía.

---

[3] Nicolas Ruwet, "Parallélismes et déviations en poésie", en *Langue, discours, societé*, Ed. Du Seuil, pp. 334-344 (acerca de las "constructions-valises").

[4] Literalmente: "Tengo uno de no bastante". En castellano podría decirse, por ejemplo: "Me falta uno de más" o "Me sobra uno de menos" (*Nota del traductor*).

PREFERIRÍA NO HACERLO. La fórmula tiene variantes. A veces abandona el condicional y se vuelve más seca, *I prefer not to.* Otras veces, especialmente en sus últimas apariciones, parece perder su misterio al unirse a tal o cual infinitivo que la completa, y que se añade al *to*: "preferiría no decir nada", "preferiría no ser un poco razonable", "preferiría no aceptar un empleo", "preferiría hacer otra cosa"... Pero, incluso en estos casos, podemos sentir la presencia sorda de la insólita fórmula, que sigue atormentando el lenguaje de Bartleby. Él mismo añade: "No soy un caso particular", "no tengo nada de particular", *I am not particular*, como indicando que cualquier otra cosa que pudiera proponérsele no sería más que otra particularidad que caería bajo el peso de la gran fórmula indeterminada, PREFIERO NO, que resurge completa en cada ocasión.

La fórmula aparece en diez momentos principales, en cada uno de los cuales lo hace reiteradamente, repetida o con variaciones. Bartleby trabaja como copista en la oficina del abogado: no deja de copiar "silenciosa, lánguida y mecánicamente". La primera aparición de la fórmula tiene lugar cuando el abogado le pide que coteje sus copias, releyendo las de los otros dos empleados: PREFERIRÍA NO HACERLO. La segunda vez, cuando el abogado le llama para que relea sus propias copias. La tercera, cuando le invita a leer con él, cara a cara. La cuarta, cuando el abogado quiere enviarle a hacer un recado. La quinta, cuando le ordena ir a la habitación contigua. La sexta, cuando el abogado quiere entrar en su oficina un domingo por la mañana y se da cuenta de que Bartleby duerme allí. La séptima, cuando el abogado se limita a hacerle preguntas. La octava, cuando Bartleby ya no copia, cuando ha renunciado tajantemente a copiar, y el abogado le despide. La novena, cuando su jefe intenta de nuevo despedirle. La décima, cuando Bartleby ha sido expulsado del despacho, se ha sentado en la barandilla de la escalera y el abogado, desconcertado, le propo-

ne otras ocupaciones inusitadas (llevar las cuentas de una tienda, ser camarero, archivar facturas, ser acompañante de un joven de buena familia...). La fórmula prolifera y se ramifica. En cada una de sus apariciones, alrededor de Bartleby se instala el estupor, como si se hubiese oído lo Indecible o lo Imprevisible; y el silencio de Bartleby opera como si lo hubiese dicho todo, como si hubiese agotado todo el lenguaje de una sola vez. En cada una de esas ocasiones, tenemos la impresión de que aumenta el enloquecimiento: no el de Bartleby "en particular", sino el de quienes le rodean, especialmente del abogado, que se lanza a hacer extrañas proposiciones y deriva hacia conductas aún más raras.

No cabe duda de que la fórmula es desoladora, devastadora, de que no deja nada en pie a su paso. Nótese, para empezar, su carácter contagioso: Bartleby "cambia la lengua" de los demás. Las insólitas palabras, *I would prefer*, se insinúan en el lenguaje de los empleados y en el del mismo abogado ("¡También a usted se le ha pegado la frase!"). Pero lo esencial no es esta contaminación, sino su efecto sobre Bartleby. Desde que dice PREFIERO NO HACERLO (cotejar las copias), ya no *puede* seguir copiando. Sin embargo, jamás dirá que prefiere no copiar sino, más simplemente, que ha superado (*give up*) ese estadio. Desde luego, no ocurre inmediatamente, puesto que sigue copiando hasta después de la séptima reiteración de la frase. Pero, cuando se percata de ello, se trata de una suerte de evidencia, como el resultado diferido de aquello que ya estaba implícito en la primera enunciación de la fórmula: "¿No ve usted mismo la razón?", dice al abogado. El efecto de la fórmula-bloque no se limita a rechazar aquello que Bartleby prefiere o no prefiere, sino que llega a hacer imposible lo que hasta entonces hacía, lo que hasta entonces se suponía que prefería hacer.

También se ha observado que la fórmula, *I prefer not to*, no es una afirmación ni una negación. Bartleby "no rechaza, pe-

ro tampoco acepta, avanza y se retira en su mismo avance, se expone apenas en una ligera retirada de la palabra".[5] Sería un alivio para el abogado si Bartleby no quisiera hacer algo, pero Bartleby no se niega, solamente niega algo no preferido (la relectura, los recados...). Y, por otra parte, Bartleby tampoco acepta o afirma algo preferible, que consistiría en seguir copiando; plantea únicamente una imposibilidad. En suma, la fórmula que rechaza sucesivamente todo acto ha englobado ya el acto de copiar, que no tiene por ello necesidad de rechazar explícitamente. Lo desolador de la fórmula consiste en que elimina tan despiadadamente lo preferible como cualquier no-preferencia particular. Anula el término al que afecta, y que rechaza, pero también el otro, aquel que aparentemente conserva, y que se torna imposible. De hecho, convierte a ambos términos en indistintos: erige una zona de indiscernibilidad, de indeterminación, incesantemente creciente, entre las actividades no preferidas y la actividad preferible. Toda particularidad y toda referencia quedan abolidas. La fórmula anula incluso el "copiar", la única referencia con respecto a la cual algo podría ser o no ser preferido. *Preferiría nada y no más bien algo*: no una voluntad de nada, sino la emergencia de una nada de voluntad. Bartleby se ha ganado el derecho a sobrevivir, esto es, a permanecer quieto y en pie frente a un muro ciego. Pura pasividad paciente, como diría Blanchot. Ser en cuanto ser, y nada más. Se le presiona para que diga sí o no. Pero, si dijese que no (que no coteja las copias, que no hace recados...), o si dijese que sí (copia), sería inmediatamente vencido, considerado inútil, y no sobreviviría. No puede sobrevivir más que envolviéndose en esa suspensión que mantiene a todo el mundo a distancia. Su modo de supervivencia consiste en preferir *no*

[5] Philippe Jaworski, *Melville, le désert et l'empire*, Presses de l'Ecole normale, p. 19.

cotejar las copias y, al mismo tiempo, en *no* preferir copiar. Le es preciso rechazar lo primero para hacer imposible lo segundo. La fórmula tiene dos tiempos, y no deja de realimentarse a sí misma, volviendo a pasar por las mismas fases. Por esa razón el abogado tiene la vertiginosa impresión de que todo comienza desde cero en cada ocasión.

A primera vista, podría parecer que la fórmula es una mala traducción de un idioma extranjero. Pero, a decir verdad, su propio esplendor desmiente tal hipótesis. Sucede más bien como si fuera la fórmula la que socavase la lengua con una especie de idioma extranjero. Se ha propuesto considerar las agramaticalidades de Cummings como si dependiesen de un dialecto distinto del inglés normalizado, cuyas reglas de creación podrían ser descubiertas. Sucede algo similar en el caso de Bartleby, y la regla sería esa lógica de la preferencia negativa: un negativismo que sobrepasa toda negación. Pero, aun siendo cierto que las obras maestras de la literatura constituyen una suerte de lengua extranjera en el interior del idioma en que están escritas, ¿qué impulso de locura, qué inspiración psicótica ocupa el lenguaje en tales ocasiones? Es propio de la psicosis utilizar un *procedimiento* que consiste en obligar a la lengua ordinaria, la lengua normalizada, a "dar cuenta" de otra lengua original, desconocida, que sería acaso una proyección de la lengua de Dios, y que implicaría al lenguaje en su totalidad. En Francia, encontramos procedimientos de esta clase en Roussel y en Brisset; en América, en Wolfson. Pero, ¿no es esta vocación esquizofrénica la más específica de la literatura norteamericana, distorsionar el idioma inglés a fuerza de derivaciones, de desviaciones, de supresiones y de añadidos (a diferencia de la sintaxis normalizada), introducir algo de psicosis en la neurosis inglesa, inventar una nueva universalidad? Por fuerza, este inglés invoca las demás lenguas, para hacer que resuene en él aquella lengua divina

de rayos y centellas. Melville inventó una lengua extranjera subyacente al inglés, que se apodera de él: el OUTLANDISH o el Desterritorializado, la lengua de la Ballena. De ahí el interés de las investigaciones sobre *Moby Dick*, que se basan en los Números y en las Letras, en su sentido críptico, para extraer al menos un esquema de esa lengua originaria, inhumana o sobrehumana.[6] Es como si se sucedieran aquí tres operaciones: un cierto "tratamiento" de la lengua; el resultado de ese tratamiento, que tiende a constituir en la lengua un idioma original; y su efecto, que consiste en contaminar al lenguaje en su totalidad, haciéndole huir, empujándole hacia su propio límite para descubrir su Afuera, silencio o música. Un gran libro es siempre el reverso de otro libro que sólo se escribe en el alma, con silencio y con sangre. No se trata únicamente de *Moby Dick*, sino también de *Pierre*, en donde Isabel añade al lenguaje un murmullo incomprensible, como un bajo continuo que acopla la lengua a los acordes y sonidos de su guitarra. Y también de *Billy Budd*, naturaleza angelical o adánica, que padece un tartamudeo que desnaturaliza la lengua al mismo tiempo que pone de manifiesto el Más Allá musical y celestial de todo lenguaje. Ocurre como en Kafka, "un doloroso piulido" que se enmaraña en la resonancia de las palabras mientras su hermana prepara el violín para replicar a Gregorio.

También Bartleby es una naturaleza angelical, adánica, pero su caso parece distinto, porque no dispone de un Procedimiento general, como el tartamudeo, para tratar la lengua. Se conforma con su breve Fórmula, aparentemente correcta, un mero *tic* local que aparece en determinadas circunstancias. No obstante, el resultado y el efecto son los mismos: socavar la lengua con una especie de idioma extranjero, y enfrentar el len-

---

[6] *Cfr.* Viola Sachs, *Le contre-Bible de Melville*, Mouton.

guaje en su totalidad al silencio, hacerle inclinarse hacia el silencio. *Bartleby* anuncia el largo silencio en el que va a entrar Melville, únicamente interrumpido por la música de sus poemas, y del que ya no saldrá más que para *Billy Budd*.[7] El propio Bartleby no tenía otra salida que callarse, y retirarse tras su biombo, cada vez que pronunciaba la fórmula, hasta su silencio definitivo en la cárcel. Después de la fórmula ya no hay nada más que decir: vale por un procedimiento, supera su apariencia incidental.

El propio abogado tiene su teoría acerca de las razones por las cuales la fórmula de Bartleby resulta devastadora para el lenguaje. Todo lenguaje –sugiere– tiene sus referencias, sus presupuestos (*assumptions*). No es exactamente aquello que el lenguaje designa, sino lo que le permite designar. Una palabra presupone siempre otras palabras que podrían sustituirla, completarla o constituir alternativas frente a ella: en estas condiciones, el lenguaje se distribuye para designar cosas, estados de cosas y acciones, de acuerdo con un conjunto de convenciones objetivas, explícitas. Puede haber otras convenciones, implícitas o subjetivas, otro tipo de referencias o de presupuestos. Cuando hablamos, no indicamos únicamente cosas o acciones, sino que ejecutamos actos que nos garantizan ciertos vínculos con nuestros interlocutores, según nuestras relaciones mutuas: ordenamos, preguntamos, prometemos, rogamos, emitimos "actos de habla" (*speech acts*). Los actos de habla son auto-referenciales (*yo doy efectivamente una orden al decir "Te ordeno..."*), mientras que las proposiciones descriptivas se refieren a otras cosas o a otras palabras. Este doble sistema de referencias es el que Bartleby destruye.

La fórmula I PREFER NOT TO excluye toda alternativa, sepulta

[7] Sobre Bartleby y el silencio de Melville, *cfr.* Armand Farrachi, *La part du silence*, Barrault, pp. 40-45.

todo aquello que pretende conservar al mismo tiempo que descarta cualquier otra cosa; implica que Bartleby deja de copiar, es decir, de reproducir palabras; inaugura una zona de indeterminación en la cual las palabras ya no se distinguen, abre un vacío en el lenguaje. Pero, al mismo tiempo, desactiva aquellos actos de habla mediante los cuales un jefe puede dar órdenes, un amigo bienintencionado puede hacer preguntas o un hombre de fe puede prometer. Si Bartleby se negase a algo, aún podría ser reconocido como un rebelde o un contestatario, y recibir en condición de tal un estatuto social. Pero la fórmula desactiva todo acto de habla al mismo tiempo que convierte a Bartleby en un mero excluido a quien no cabe ya atribuir situación social alguna. De esto es de lo que el abogado se percata con pavor: todas sus esperanzas de rescatar a Bartleby para la razón se desvanecen, porque se apoyan en esa *lógica de los presupuestos* de acuerdo con la cual un jefe "espera" ser obedecido y un amigo bienintencionado ser escuchado, mientras que Bartleby ha inventado una nueva lógica, la *lógica de la preferencia,* que se basta para minar los presupuestos del lenguaje. Tal y como lo ha subrayado Mathieu Lindon, la fórmula "desconecta" las palabras de las cosas, pero también los actos de las palabras: priva al lenguaje de toda referencia, en consonancia con la vocación absoluta de Bartleby, *ser un hombre sin referencias,* que aparece y desaparece, sin referencia a sí mismo ni a ninguna otra cosa.[8] Por ello, y pese a su apariencia correcta, la fórmula funciona como una expresión auténticamente agramatical.

Bartleby es el Solterón, aquel de quien Kafka decía: "No tiene más suelo que el que precisan sus dos pies, ni más punto de apoyo que el que ocupan sus dos manos", el que se tiende en la nieve en pleno invierno para morir de frío como un ni-

[8] Mathieu Lindon, "Bartleby", *Delta,* n. 6, Mayo de 1978, p. 22.

ño, el que no tiene otra cosa que hacer más que pasear, pero que puede hacerlo en cualquier lugar, sin moverse.[9] Bartleby es el hombre sin referencias, sin posesiones, sin propiedades, sin cualidades, sin particularidades: demasiado llano como para que se le pueda adherir alguna particularidad. Sin pasado ni futuro, es instantáneo. I PREFER NOT TO es la fórmula química o alquímica de Bartleby, que también podemos leer en su reverso: I AM NOT PARTICULAR, no soy particular, como su complemento indispensable. La búsqueda de este hombre anónimo, regicida y parricida, Ulises de la modernidad ("Mi nombre es Nadie") atraviesa todo el siglo XIX: el hombre anonadado y mecanizado de las grandes metrópolis, pero de quien se espera que surja, quizá, el Hombre del porvenir o de un mundo nuevo. El Proletario y el Americano son las dos caras de un mismo mesianismo. La novela de Musil persigue también esta figura, e inventa una nueva lógica de la cual *El hombre sin atributos* es al mismo tiempo el pensador y el producto.[10] La derivación de Melville hacia Musil nos parece acertada, si bien no hay que buscarla en *Bartleby*, sino más bien en *Pierre o las ambigüedades*. La pareja incestuosa Ulrich-Ágata parece una versión de la pareja Pierre-Isabel, y en ambos casos la hermana silenciosa, ignorada y olvidada, no significa una sustituta de la madre sino, por el contrario, la abolición de la diferencia sexual en cuanto particularidad, en beneficio de una relación an-

---

[9] Este gran texto de Kafka (*Diario*, Grasset, pp. 8-14) es una suerte de versión de *Bartleby*.

[10] Blanchot ha puesto de manifiesto que el personaje de Musil no carece únicamente de atributos, sino también de "particularidades", puesto que la substancia le falta tanto como las cualidades (*Le livre à venir*, Gallimard, p. 203). La temprana aparición, en el siglo XIX, de este Hombre sin cualidades o Ulises de la modernidad, puede constatarse en Francia en el extraño libro de Ballanche, amigo de Chateaubriand, *Essais de palingénesie sociale*, especialmente en "La ville des expiations" (1827).

drógina en la que tanto Pierre como Ulrich son o se vuelven mujeres. ¿Sería, en el caso de Bartleby, su relación con el abogado una de esas relaciones misteriosas que indican la posibilidad de una transformación, de un hombre nuevo? ¿Llegará Bartleby a conquistar el lugar de sus paseos?

Puede que Bartleby sea el loco, el demente, el psicótico ("una disfunción innata e incurable" del alma). Pero, ¿cómo estar seguros, teniendo en cuenta las anomalías del abogado, que no deja de comportarse de un modo tan extraño? El abogado acaba de alcanzar una importante promoción profesional. Recordemos que también el Presidente Schreber se abandona a su delirio tras un ascenso, como si eso le confiriera el coraje de arriesgarse. Pero, ¿a qué se arriesgaría el abogado? Ya tiene dos escribientes que, de un modo similar a los botones de Kafka, son dobles invertidos: el uno está sobrio por la mañana y borracho por la tarde, el otro sufre una indigestión casi permanente por las mañanas, pero su estado es casi normal por las tardes. Cuando necesita otro escribiente, contrata a Bartleby *sin ninguna referencia*, tras una breve conversación, porque su palidez le parece el signo de una constancia capaz de compensar la irregularidad de los otros dos. Pero, desde el primer día, llega con Bartleby a un extraño arreglo (*arrangement*): el escribiente se sentará en el mismo despacho que el abogado, cerca de las puertas que le separan de la oficina de sus empleados, entre una ventana que da a una pared próxima y un panel de color verde-hierba, como si se tratase de que Bartleby pudiera oír sin ser visto. Nunca sabremos si fue una ocurrencia del abogado o un acuerdo alcanzado en la conversación, pero el hecho es que, en esta disposición, un Bartleby invisible lleva a cabo una considerable cantidad de trabajo "mecánico". Mas en cuanto el abogado pretende que abandone su biombo, Bartleby pronuncia su fórmula. Tanto esta primera vez como las siguientes, el abogado se siente desarmado, desamparado, estupefacto, ful-

minado, sin respuesta ni salida. Bartleby deja de copiar pero se queda, impávido, en las dependencias. Sabemos a qué extremos tiene que recurrir el abogado para deshacerse de Bartleby: volver a su casa, cambiar de despacho profesional, desaparecer durante varios días para huir de las quejas del nuevo arrendatario de su antigua oficina. Una extraña fuga, durante la cual el abogado, errante, vive en su coche de caballos. Todo, desde el arreglo inicial hasta esta fuga irresistible y cainita, es muy extraño, el abogado se comporta como si estuviese loco. Las declaraciones de amor y los deseos de asesinato con respecto a Bartleby se alternan en su alma. ¿Qué ha sucedido? ¿Es un caso de locura contagiosa, un caso de duplicidad, una relación homosexual casi confesada ("Sí, Bartleby... nunca me siento ser yo mismo tanto como cuando sé que tú estás ahí... me acerco al designio vital que me estaba predestinado...")?

Podemos suponer que la contratación de Bartleby fue una especie de pacto, como si el abogado, tras su ascenso, hubiese decidido convertir a este personaje, sin referencias objetivas, en su ***hombre de confianza***, que le debería todo a él. Quiere convertirle en *su* hombre. El pacto consistía en lo siguiente: Bartleby copiaría junto a su jefe, que podría escucharle pero no verle, como un ave nocturna que no soporta la mirada. Entonces, sin duda, cuando el abogado (sin hacerlo siquiera explícito) quiere sacar a Bartleby de su biombo para corregir las copias con los otros escribientes, viola el pacto. Por ello, Bartleby, al mismo tiempo que "prefiere no" corregir las copias, tampoco puede seguir copiando. Entonces, Bartleby se deja ver, incluso aunque no se le haya llamado, permanece de pie en mitad de la oficina, pero ya no copia. Presa de un oscuro presagio, el abogado supone que Bartleby ha dejado de copiar a causa de problemas oculares. Y, en efecto, al estar expuesto a las miradas, Bartleby ya no puede seguir viendo, y deja de mirar. Ha contraído la enfermedad legendaria que, en cierto mo-

do, le es innata, es un tullido porque es un autóctono, alguien que ha nacido del lugar y que permanece en él, mientras que el abogado desempeña necesariamente la función del traidor condenado a huir. Las protestas del abogado están transidas de una sombría culpabilidad, por mucho que invoque la filantropía, la amistad o la caridad. El caso es que el abogado ha quebrantado el acuerdo que él mismo había dispuesto; y Bartleby recoge de sus ruinas un *rasgo de expresión*: PREFIERO NO HACERLO, que proliferará por sí solo, que infectará a los demás, que pondrá en fuga al abogado y al propio lenguaje, y que cultivará una zona de indiscernibilidad tal que las palabras no podrán ya distinguirse, ni tampoco los personajes, el abogado huyendo y Bartleby inmóvil, petrificado. El abogado se lanza a vagabundear mientras Bartleby se queda quieto, y precisamente por eso, por quedarse quieto y no moverse, Bartleby será tratado como un vagabundo.

¿Hay una relación de identificación entre el abogado y Bartleby? Pero, ¿qué es una relación de identificación, y en qué sentido progresa? Lo más habitual es que una identificación comporte tres elementos, que pueden además intercambiarse, permutarse: una forma, imagen o representación, retrato o modelo; un sujeto, al menos virtual; y el esfuerzo del sujeto para adquirir la forma, para apropiarse de la imagen, para adaptarse a ella y adaptarla a él. Se trata de una compleja operación que atraviesa todas las aventuras de la semejanza, y que está siempre a un paso de caer en la neurosis o de convertirse en narcisismo. Es lo que se llama "rivalidad mimética". Moviliza una función paterna general: la imagen por excelencia es una imagen de padre, y el sujeto es un hijo, incluso aunque se intercambien las determinaciones. La novela de formación, que también podría llamarse novela de referencia, suministra numerosos ejemplos de identificación.

Es cierto que muchas novelas de Melville comienzan con

imágenes o retratos, y parece como si contasen la historia de una formación sometida a la función paterna: es el caso de *Redburn*. *Pierre o las ambigüedades* comienza con la imagen del padre, estatua y cuadro. Incluso *Moby Dick* reúne al comienzo las informaciones que confieren figura a la ballena y dibujan su imagen, hasta el tenebroso cuadro del albergue. *Bartleby* también cumple esta regla, pues los dos escribientes son como imágenes de papel, inversas y simétricas, y el abogado desempeña una función paternal poco creíble en Nueva York. Todo empieza como si se tratase de una novela inglesa, de Londres y de Dickens. Pero siempre hay algo extraño que enturbia la imagen y la dota de una incertidumbre esencial, que impide que la forma se "consolide" y que destruye también al sujeto, lanzándolo a la deriva y aboliendo toda función paterna. Y este es el punto en que las cosas empiezan a ponerse interesantes. La estatua del padre deja paso a un retrato mucho más ambiguo, y luego a un tercero que ya es el de cualquiera o el de nadie. Se pierden las referencias, y la formación del hombre deja paso a un nuevo elemento, desconocido, al misterio de una vida no humana, informe, un *Squid*. Todo empieza a la inglesa, pero continúa a la americana, siguiendo una irresistible línea de fuga. Achab tiene todo el derecho a decir que huye de todas partes. La función paterna desaparece en beneficio de fuerzas más ambiguas y oscuras. El sujeto pierde su textura a favor de un *patchwork* que prolifera infinitamente: el *patchwork* americano se convierte en ley de la obra de Melville, privada de un centro, de un anverso y de un reverso. Sucede como si los rasgos de expresión escapasen de la forma, como líneas abstractas de una escritura ignota, como los pliegues que se retuercen en la frente de Achab y en la de la Ballena, como los cabos que atraviesan las jarcias fijas con "horribles contorsiones", con el peligro constante de arrojar al mar a un marine-

ro, de arrastrar a un hombre a la muerte.[11] En *Pierre o las ambigüedades*, la sonrisa inquietante del joven desconocido, en el cuadro que tanto se parece al de su padre, funciona como un rasgo expresivo que se emancipa, y basta para deshacer toda semejanza, así como para hacer vacilar al sujeto. I PREFER NOT TO es también un rasgo de expresión que todo lo contamina, que escapa de la forma lingüística, desposeyendo al padre de su palabra ejemplar así como al hijo de su posibilidad de reproducirla o de copiarla.

Incluso tratándose de un proceso de identificación, es un proceso que se ha vuelto psicótico en lugar de seguir las aventuras de la neurosis. Una pizca de esquizofrenia se escapa de la neurosis del viejo mundo. Podemos, a este respecto, señalar tres características distintivas. En primer lugar, el *rasgo expresivo informal* se contrapone a la imagen o forma expresada. En segundo lugar, no hay un sujeto que intenta elevarse hasta la imagen, sea que su intento triunfe o que fracase. Más bien habría que decir que se produce una *zona de indistinción, de indiscernibilidad, de ambigüedad* entre dos términos, como si estuvieran en el instante inmediatamente anterior a su diferenciación mutua: no es similitud, sino una extrema cercanía, un deslizamiento, una contigüidad absoluta; no es una filiación natural, sino una alianza antinatural. Una zona "hiperbórea", "ártica". No es cuestión de mímesis sino de transformación: Achab no imita a la Ballena, se transforma en Moby Dick, alcanza la zona de inmediatez en la cual ya no puede distinguirse de Moby Dick, y se ataca a sí mis-

[11] Regis Durand ha mostrado el papel que desempeñan estas líneas desligadas, en el barco ballenero, por opisición a los cordajes formalizados: *Melville, signos y metáforas*. L'Age d'homme, pp. 103-107. El libro de Durand (1980) y el de Jaworski (1986) se encuentran entre los análisis más profundos de Melville que han aparecido recientemente.

mo cuando la ataca. Moby Dick es la "muralla inminente" con la que se confunde. Redburn renuncia a la imagen del padre para alcanzar los ambiguos rasgos del hermano misterioso. Pierre no imita a su padre, llega a la zona de extrema vecindad en la que ya no puede distinguirse de su hermanastra Isabel y se torna mujer. Mientras que la neurosis se debate en las redes de un incesto con la madre, la psicosis se entrega a un incesto con la hermana como mutación, a una libre identificación del hombre y la mujer: también Kleist emite rasgos expresivos atípicos, casi animales, tartamudeos, chirridos, rictus que alimentan su conversación pasional con su hermana. Y es que, en tercer lugar, la psicosis persigue un sueño, establecer una *función universal de fraternidad* independiente del padre, construida sobre las ruinas de la función paterna y que presupone la disolución de toda imagen del padre, conforme a una línea autónoma de alianza o de proximidad que hace de la mujer una hermana y de los demás varones hermanos, como la terrible "cuerda de los monos" que une a Ismael y a Queequeg como si fueran un matrimonio. Son las tres características del sueño americano, que componen una nueva identificación, el nuevo mundo: el Rasgo, la Zona y la Función.

Pero estamos mezclando personajes tan diferentes como Achab y Bartleby. ¿No es más cierto que todo en ellos les contrapone? La psiquiatría melvilliana indica constantemente dos polaridades: los *monomaniacos* y los *hipocondriacos*, los demonios y los ángeles, los verdugos y las víctimas, los Rápidos y los Lentos, los Fulminantes y los Petrificados, los Impenitentes (porque rebasan el mayor castigo) y los Irresponsables (porque no alcanzan la menor responsabilidad). ¿Qué acto comete Achab cuando lanza sus flechas de fuego y de locura? Ha quebrantado un pacto. Ha traicionado la ley de los balleneros, que consiste en capturar toda ballena sana con la

que se encuentren, sin elegir. Él, sin embargo, elige, continuando así su identificación con Moby Dick, arrastrado hasta volverse indiscernible de ella, poniendo a toda su tripulación en peligro de muerte. El teniente Starbuck le reprocha amargamente esta monstruosa preferencia, y acaricia incluso la idea de matar al capitán traidor. Este es el pecado prometeico por excelencia: escoger.[12] Era ya el caso de la Pentesilea de Kleist, una suerte de Achab-mujer que había elegido a su enemigo como su doble indiscernible, Aquiles, desafiando la ley de las Amazonas que prohíbe preferir a un enemigo. La sacerdotisa y las Amazonas ven en ello una traición que la locura castiga con una identificación caníbal. Melville nos presenta otro demonio monomaniaco, el maestro armero Claggart de su última novela, *Billy Budd*. No debe despistarnos la función subalterna de Claggart: como el capitán Achab, no es un caso de malignidad psicológica sino de perversión metafísica, perversión que consiste en escoger su presa, en una especie de amorosa preferencia por una víctima particular, en lugar de someterse a la ley de los marineros, que ordena aplicar a todos la misma disciplina. El propio narrador lo sugiere, al traer a colación una antigua y misteriosa teoría cuya exposición se encuentra ya en Sade: la ley, las leyes, gobiernan sobre una naturaleza sensible secundaria, pero hay seres *innatamente depravados* que participan de una Naturaleza primaria y suprasensible, originaria, oceánica, que persigue a través de las leyes su propia e irracional finalidad –la Nada, la Nada–, y que no conoce ley alguna.[13] Achab per-

---

[12] George Dumézil (en su prefacio a Charachidzé, *Prometeo y el Cáucaso*, Flammarion) escribe: "El mito griego de Prometeo ha permanecido, a través de los tiempos, como objeto de reflexión y de referencia. Un dios que no participa en la lucha dinástica de sus hermanos contra su primo Zeus pero que, *a título personal*, desafía y ridiculiza al propio Zeus... Este *anarquista* mueve nuestras fibras más oscuras y sensibles".

forará el muro aunque no haya nada al otro lado, y hará de la nada el objeto de su voluntad. "Para mí, esa ballena blanca es la muralla que tengo enfrente. A veces pienso que no hay nada al otro lado, pero me da lo mismo". De estos seres, oscuros como los peces que habitan los abismos, dice Melville que sólo un ojo de *profeta*, y no de psicólogo, puede detectarlos y diagnosticarlos, aunque no pueda prevenirles contra su enloquecida pretensión, "misterio de iniquidad"...

Esto nos permite clasificar los grandes personajes de Melville. En un extremo, los monomaniacos o demonios, que detentan una preferencia monstruosa, movidos por una voluntad de nada: Achab, Claggart, Babo... En el otro extremo, los ángeles o hipocondriacos, casi estúpidos, criaturas de pureza e inocencia, afectados por una debilidad constitutiva, pero también por una extraña belleza, petrificados por naturaleza, y que prefieren... ninguna voluntad en absoluto, nada de voluntad mejor que voluntad de nada (el "negativismo" hipocondriaco). No pueden sobrevivir más que petrificándose, negando la voluntad, y esa suspensión les santifica.[14] Tal es el caso de Cereno, de Billy Budd y, por encima de todos, de Bartleby. Y, aunque las dos clases de personajes se contraponen punto por punto –unos son traidores innatos y los otros traicionados por su propia esencia, unos son padres mons-

---

[13] Acerca de esta concepción de las dos naturalezas en Sade (la teoría del Papa de la *Nueva Justine*), *cfr.* Klossowski, *Sade, mon prochain*, Seuil, pp. 137 ss.

[14] *Cfr.* La concepción de la santidad según Schopenhauer, como el acto por el cual la Voluntad se niega en la supresión de toda particularidad. Pierre Leyris, en su segundo prefacio a *Billy Budd* (Gallimard) recuerda el profundo interés que Melville sentía por Schopenhauer. Nietzsche vio en Parsifal al santo típicamente schopenhaueriano, una especie de Bartleby. Pero, según Nietzsche, el hombre prefiere incluso ser un demonio que un santo: "El hombre prefiere incluso tener una voluntad de *nada* antes que *no* querer en absoluto..." (*Genealogía de la moral*, III, 28).

truosos que devoran a sus hijos y los otros hijos abandonados y sin padre–, frecuentan el mismo mundo y configuran sus alternancias, del mismo modo que, en la escritura de Melville y también en la de Kleist, se alternan los procesos estacionarios y coagulados con otros procedimientos de velocidad extrema: el *estilo*, con su oscilación entre catatonias y precipitaciones... Pero los unos y los otros, los dos tipos de personajes, *Achab y Bartleby, pertenecen a esa Naturaleza primaria*, la habitan y la componen. Todo les enfrenta, pero sin embargo se trata quizás de una misma criatura, primigenia, original, obstinada, vista desde sus dos lados, afectada por un signo "más" o por un signo "menos": Achab y Bartleby, como, en el caso de Kleist, la terrible Pentesilea y la dulce y pequeña Catalina, el más allá y el más acá de la consciencia, la que elige y la que no elige, la que aúlla como una loba y la que preferiría no hablar.[15]

En Melville hay además un tercer tipo de personajes, que están del lado de la ley, guardianes de las leyes divinas o humanas de la naturaleza secundaria: son los profetas. En su caso particular, el capitán Delano carece de ese ojo de profeta, pero Ismael en *Moby Dick*, el capitán Vere en *Billy Budd* o el abogado de *Bartleby* poseen el poder de "Ver": son capaces de detectar y de comprender, hasta donde ello es posible, a esos seres de la Naturaleza primaria, los grandes demonios monomaniacos o los santos inocentes, y a veces a ambos. Ellos tampoco están exentos de ambigüedad. Aun habiendo descubierto la Naturaleza primaria que les fascina, no por ello dejan de ser representantes de la naturaleza secundaria y de sus leyes. Son portadores de la imagen paterna: parecen buenos padres,

---

[15] *Cfr.* Kleist, carta a H. J. von Collin, Diciembre de 1808 (*Correspondencia*, Gallimard, p. 363). *Catalina de Heilbronn* tiene su propia Fórmula, no muy diferente de la de Bartleby: "Yo no lo sé", o, más abreviadamente, "no sé".

padres benévolos (o al menos hermanos mayores protectores, como Ismael con respecto a Queequeg). Pero no pueden nada contra los demonios, porque éstos son demasiado rápidos para la ley, demasiado sorprendentes. Y tampoco alcanzan a salvar a los inocentes irresponsables: los inmolan en nombre de la ley, hacen con ellos el sacrificio de Abraham. Ocultan bajo su máscara paternal una doble identificación: con el inocente, por quien experimentan un amor verdadero, pero también con el demonio, pues a su modo rompen el pacto con el inocente a quien aman. Son, por tanto, traidores, pero de un modo diferente que Achab o Claggart: éstos violan la ley, mientras que Vere o el abogado, en nombre de la ley, quebrantan un acuerdo implícito y casi inconfesable (incluso Ismael parece separarse de su hermano salvaje Queequeg). No dejan de adorar al inocente a quien han condenado: el capitán Vere morirá susurrando el nombre de Billy Budd, y las últimas palabras del abogado, al concluir su relato, son "¡Ah, Bartleby, Ah, humanidad!", indicando no tanto una conexión como una alternativa, de la cual ha tenido que elegir, contra Bartleby, la ley demasiado humana. Desgarrados por las contradicciones entre las dos Naturalezas, estos personajes tienen gran importancia, aunque no alcanzan la estatura de los otros dos tipos. Son más bien los Testigos, los narradores, los intérpretes. A este tipo de personaje se le escapa un problema, un problema más elevado, que se debate entre los otros dos.

The Confidence-man (en el mismo sentido en que se dice *Medicine-man*, el hombre-confianza, el hombre de confianza) está lleno de reflexiones de Melville acerca de la novela. La primera de ellas es la reclamación de los derechos de un irracionalismo superior (Cap. 14). ¿Por qué tendría que verse obligado el novelista a explicar el comportamiento de sus personajes, y a exhibir sus razones, cuando la propia vida jamás

da explicaciones y mantiene tantas zonas oscuras, indiscernibles, indeterminadas en sus criaturas, zonas que desafían toda aclaración? La vida justifica, no tiene necesidad de ser justificada. La novela inglesa, y aún más la francesa, tienen necesidad de racionalizar, aunque sea en las últimas páginas, y la psicología es ciertamente la forma postrera del racionalismo: el lector occidental espera de ella la última palabra. En este aspecto, el psicoanálisis ha renovado las aspiraciones de la razón. Pero, aunque el psicoanálisis nunca se ha privado de recurrir a las grandes novelas, ningún gran novelista de su tiempo ha llegado a sentir demasiado interés por el psicoanálisis. El acto fundacional de la novela americana, como el de la novela rusa, consistió en liberar a la novela de la vía de las razones, dando nacimiento a personajes que se sostienen en la nada y que sólo sobreviven en el vacío, que conservan su misterio hasta el final, desafiando tanto a la lógica como a la psicología. Incluso sus almas, según Melville, son "un vacío inmenso y terrorífico", y el cuerpo de Achab es una "concha vacía". Aunque tengan su fórmula, no se trata de una fórmula explicativa, pues el PREFIERO NO HACERLO conserva su carácter cabalístico, como sucede con el Hombre del Subsuelo, que no puede evitar que 2 más 2 sumen 4, pero que no se RESIGNA a ello (preferiría que 2 más 2 no sumasen 4). Lo importante para el gran novelista, ya sea Melville, Dostoievski, Kafka o Musil, es que todo conserve su carácter enigmático sin ser, empero, arbitrario: en suma, una nueva lógica, una lógica plena, pero que no nos remite a la razón, que expresa la intimidad de la vida y la muerte. El novelista tiene ojo de profeta, no de psicólogo. En el caso de Melville, sus tres grandes categorías de personajes pertenecen a esta nueva lógica en la misma medida en que esa lógica les pertenece. Igual que la vida, la novela tampoco necesita justificación si alcanza la Zona buscada, la zona hiperbórea alejada de las regio-

nes templadas.[16] No hay, en realidad, razón alguna, la razón no existe más que fragmentariamente. En *Billy Budd*, Melville define a los monomaniacos como los Maestros de la razón, motivo por el cual es tan difícil sorprenderles; pero ello sucede porque su delirio es activo, se sirven de la razón, la ponen al servicio de sus fines últimos, que nada tienen en verdad de racionales. Los hipocondriacos, en cambio, son los Excluidos de la razón, sin que podamos adivinar si acaso no son ellos mismos quienes se excluyen de la razón para obtener algo que ella no puede darles, lo indiscernible, lo innombrable con lo cual se confunden. Finalmente, incluso los profetas no son otra cosa que Náufragos de la razón: Vere, Ismael o el abogado se aferran con tanto empeño a las ruinas de la razón, cuya integridad intentan en vano restituir, porque han *visto* demasiado, y lo que han visto les ha afectado irreversiblemente.

Pero una segunda observación de Melville (Cap. 44) introduce una distinción esencial entre los personajes de novela. Dice Melville que hay que procurar ante todo no confundir a los auténticos Originales con los personajes simplemente relevantes o singulares, particulares. Pues estos últimos, de los cuales una novela puede incluir un gran número, poseen caracteres que determinan su forma y propiedades que componen su imagen; se influencian unos a otros y reciben la influencia de su medio; aunque conservan en todo momento su valor particular, sus acciones y reacciones obedecen a leyes generales. Asimismo, las frases que pronuncian son características de ellos, aunque sigan las leyes generales de la lengua. Del original, en cambio –dejando aparte al Dios primordial–, no se sabe siquiera si existe realmente, y constituye ya una maravilla suficiente el

[16] La comparación entre Musil y Melville comportaría los cuatro puntos siguientes: la crítica de la razón (el "principio de razón insuficiente"); la denuncia de la psicología ("ese gran vacío llamado alma"); la nueva lógica (el "otro estado"); y la Zona Hiperbórea (lo "Posible").

hecho de encontrar a uno de ellos. No parece que una novela pueda admitir más de un original, declara Melville. Cada original es una poderosa y solitaria Figura que desborda toda forma explicable: emite resplandecientes trazos expresivos que señalan la obstinación de un pensamiento sin imágenes, de una pregunta sin respuesta, de una lógica extrema y sin racionalidad. Figuras de vida y de saber, conocen algo inexpresable, experimentan algo insondable. No tienen nada de general, pero tampoco son particulares: escapan al conocimiento, desafían a la psicología. Hasta las palabras que pronuncian escapan de las leyes generales de la lengua (los "presupuestos") tanto como a las particularidades del habla, son como vestigios o residuos de la lengua única original y primaria, y arrastran al lenguaje en su totalidad hacia el límite del silencio o de la música. Bartleby no tiene nada de particular, pero tampoco de general, es un Original.

Los originales son los entes de la Naturaleza primaria, aunque no se les pueda separar del mundo o Naturaleza secundaria sobre la cual producen sus efectos: revelan su vacío, ponen de manifiesto la imperfección de las leyes, la mediocridad de las criaturas particulares, muestran el mundo como mascarada (lo que Musil, por su parte, denominará "acción paralela"). La función de los profetas, es decir, de aquellos que justamente no son originales, consiste en detentar la exclusiva del reconocimiento de las huellas de éstos en el mundo y las indecidibles perturbaciones que provocan. El original, según Melville, no padece la influencia de su medio sino que, al contrario, expande a su alrededor una luz blanca y pálida, parecida a la que "acompaña el inicio de todas las cosas en el Génesis". A veces, los originales son la fuente inmóvil de esta luz, como el vigía del palo mayor, como Billy Budd colgando maniatado, pero "elevándose" con el resplandor del alba, como Bartleby inmóvil en la oficina del abogado; otras veces, son el trayecto

fulgurante de esa luz, su movimiento demasiado rápido para el ojo normal, el rayo de Achab o de Claggart. Tales son las dos grandes Figuras originales que encontramos siempre en Melville. Panorámica y *travelling*, proceso estacionario y velocidad infinita. ¿No es esta contradicción lo que separa a los originales de ambos tipos? ¿No es el hecho de que el ritmo comporta estos dos elementos, de que las estaciones ritman el movimiento y la calma estalla en relámpagos? ¿Qué quiere decir Jean-Luc Godard cuando, en nombre del cine, afirma que hay un "problema moral" en la elección entre una panorámica y un *travelling*? Puede que sea esta diferencia la responsable de que, según parece, una novela no pueda incluir más que un original. Las novelas mediocres no han conseguido jamás crear personaje original alguno, pero, ¿podría la mejor de las novelas crear más de uno al mismo tiempo? Achab *o* Bartleby. Sucede como con las grandes Figuras del pintor Bacon, que confiesa no haber encontrado la manera de reunir dos de ellas en un mismo cuadro.[17] Sin embargo, Melville encontrará la manera. Sale de su silencio para escribir finalmente *Billy Budd* porque, en esta última novela, bajo la penetrante mirada del capitán Vere, consigue reunir a los dos originales, el demoniaco y el petrificado: el problema no consistía en vincularlos mediante una trama, asunto sencillo e irrelevante para el cual basta que uno de ellos se convierta en víctima del otro, sino en conseguir que se *sostengan juntos* en el cuadro (lo había intentado ya en *Benito Cereno*, pero con un resultado imperfecto, bajo la mirada miope y turbia de Delano).

¿Cuál es, pues, el problema más grave que atormenta a Mel-

---

[17] Francis Bacon, *L'art de l'impossible*, Skira, I, p. 123. Melville decía: "Por la misma razón que no existe más que un planeta en una determinada órbita, no puede haber más que un personaje original en cada obra de la imaginación: dos personajes entrarían en una contradicción caótica".

ville en toda su obra? ¿Alcanzar la identidad presentida entre ambos personajes? Se trata sin duda alguna de reconciliar a los dos originales, *pero para ello es preciso también reconciliar al original con la humanidad secundaria*, lo inhumano con lo humano. Lo que el capitán Vere o el abogado prueban es que no hay padre bueno. Sólo hay padres monstruosos y devoradores e hijos sin padre, petrificados. Si hay salvación para la humanidad o reconciliación entre los originales, sólo puede tener lugar en la disolución, en la descomposición de la función paterna. De ahí la gran escena en la cual Achab, invocando los fuegos de San Telmo, descubre que el propio padre es un hijo abandonado, un huérfano, en tanto que el hijo no es tal hijo o es un hijo de cualquiera, es un hermano.[18] Como diría Joyce, la paternidad no existe, no es más que un vacío, una nada o, más bien, una zona de incertidumbre compartida por los hermanos, por el hermano y la hermana. Para que la Naturaleza primaria se pacifique hay que desenmascarar al padre caritativo, para que se reconozcan Achab y Bartleby, Claggart y Billy Budd, para que la violencia de los unos y el estupor de los otros puedan rendir su fruto: la pura y simple relación fraternal. Melville no cesa de desarrollar la radical oposición de la fraternidad con relación a la "caridad" cristiana o a la "filantropía" paternal. Liberar al hombre de la función de padre, engendrar al hombre nuevo, al hombre sin particularidades, reunir la humanidad y la originalidad constituyendo una sociedad de hermanos a modo de una nueva universalidad. Pues en la sociedad de los hermanos la filiación es sustituida por la alianza y la consanguineidad por el pacto de sangre. Cada varón es,

[18] Regis Durand, p. 153. Jean-Jacques Mayoux decía: "En el terreno personal, el problema del padre queda por de pronto aplazado, si no resuelto... Pero no es de su incumbencia exclusiva. Todos somos huérfanos. Ha llegado la hora de la fraternidad" (*Melville por sí mismo*, Seuil, p. 109).

efectivamente, hermano de sangre de cada varón, así como cada mujer es su hermana de sangre: es lo que Melville califica como *la comunidad de los solteros*, que arrastra a sus miembros a una mutación ilimitada. *Un* hermano, *una* hermana, tanto más auténticos por no ser sus propios hermanos o hermanas, por carecer de toda "propiedad". Pasión ardiente, más profunda que el amor, que excluye toda substancia y todo atributo, y que dibuja una zona de indiscernibilidad en la cual recorre todas las intensidades en todos los sentidos, desde la relación homosexual entre hermanos hasta la relación incestuosa del hermano con la hermana. Misteriosa donde las haya, la relación que mantienen Pierre e Isabel, la que liga a "Roc" y a Catalina en *Cumbres Borrascosas*, la que vincula a Achab con Moby Dick: "Sea cual sea la materia de la que estén hechas nuestras almas, la suya y la mía son gemelas... Mi amor por él se parece a las eternas rocas subterráneas, necesarias aunque no proporcionen ningún goce aparente... ¡Soy Heathcliff! Siempre le tengo presente: no como un placer, pues tampoco yo soy un placer para mí misma, sino como mi propio ser...".

¿Cómo podría realizarse esta comunidad? ¿Cómo podría resolverse el problema más grave? ¿O acaso ya está resuelto y realizado, en la medida en que no es un problema personal sino histórico, geográfico y político? No se trata de un asunto individual ni particular sino colectivo, se trata del pueblo o, mejor, de todos los pueblos. No es una fantasía edípica, es un programa político. El desparejado de Melville, Bartleby, no menos que el de Kafka, han de encontrar "el lugar de sus paseos", América. El Americano se ha liberado de la función paternal de Inglaterra, es hijo de un padre disperso, de todas las naciones. Ya antes de la independencia, los americanos comienzan a pensar en una combinación de Estados, en la forma de Estado compatible con su vocación; y su vocación es no reconstruir un "viejo secreto de Estado", una nación, una fa-

milia, una herencia, un padre, sino más bien constituir un universo, una sociedad fraternal, una federación de hombres y de bienes, una comunidad de individuos anarquistas, inspirada en Jefferson, en Thoreau, en Melville. De ahí la declaración de *Moby Dick* (Cap. 26): "Si el hombre es hermano del hombre, si es digno de 'confianza', no lo es por pertenecer a una nación, ni como propietario o accionista, sino únicamente en cuanto Hombre, cuando ha perdido aquellos caracteres que constituyen su 'violencia', su 'idiocia', su 'ruindad', cuando su única conciencia de sí es la 'dignidad democrática' que considera toda particularidad como una lacra ignominiosa generadora de angustia o de piedad. América es el potencial del hombre sin particularidades, del Hombre original". Ya en *Redburn* (cap. 33) se decía: "No es posible verter una sola gota de sangre americana sin derramar la sangre del mundo entero. Cuando los ingleses, alemanes, daneses o escoceses, cuando los europeos desprecian a un americano, injurian a su propio hermano, y hacen que sus almas peligren el día del Juicio. No somos una raza determinada, ni una tribu nacionalista y beata de hebreos de sangre degenerada por la obsesión de una excesiva pureza, de una descendencia directa mediante matrimonios consanguíneos... No somos tanto una nación como un mundo, pues, a no ser que, como Melquisedec, considerásemos al mundo entero como nuestro padre, no tenemos padre ni madre... Somos los herederos de todos los siglos, de todos los tiempos, y compartimos nuestra herencia con todas las demás naciones...".

El retrato del proletario del siglo XIX se presenta como el advenimiento del hombre comunista o de la sociedad de los camaradas, el futuro Soviet; al no tener familia ni propiedad, carece de toda otra determinación que no consista en ser hombre, *Homo tantum*. Y es también así como aparece el americano, aunque con otros medios, y los rasgos de ambos se en-

tremezclan y superponen con frecuencia. América pensaba hacer una revolución con la fuerza de la inmigración universal, con los emigrados de todos los países, mientras que la Rusia bolchevique pensaba hacer una revolución cuya fuerza sería la proletarización universal, "Proletarios de todos los países...": dos formas de la lucha de clases. El mesianismo del siglo XIX tiene dos rostros, y se expresa tanto en el *pragmatismo* norteamericano como en el socialismo que ha terminado siendo ruso.

Comprendemos mal el pragmatismo cuando queremos ver en él una mera teoría filosófica elaborada por los americanos. Sólo captamos la novedad del pensamiento americano si vemos el pragmatismo como una tentativa de transformación del mundo, como un intento de pensar un nuevo mundo y un hombre nuevo a medida que *se hacen*. La filosofía occidental aparece como el cráneo o el Espíritu del padre, que se realiza en el mundo como totalidad y en un sujeto cognoscente y propietario. El insulto de Melville "crápula metafísica", ¿se dirige a la filosofía occidental? Contemporáneo del trascendentalismo americano (Emerson, Thoreau), Melville esboza ya los rasgos que el pragmatismo americano desarrollará después. Se trata, ante todo, de la afirmación de un mundo en *proceso*, en *archipiélago*. No un *puzzle* cuyas piezas se adaptan mutuamente para reconstruir una totalidad, sino más bien un muro hecho de piedras independientes y sin cimentar, en el cual cada elemento cuenta por sí mismo tanto como por su relación con los demás: piezas sueltas con relaciones variables, islotes entre los cuales hay puntos móviles y líneas sinuosas, pues los "contornos" de la Verdad están siempre "desdibujados". Más que cráneo, es una columna vertebral, una médula espinal; más que un ropaje uniforme, es un traje de Arlequín, aunque esté confeccionado sólo en blanco, un *patchwork* infinitamente continuo, con muchas costuras, como la chaqueta de Red-

burn, White Jacket o el Gran Cosmopolita: éste es el invento americano por excelencia, podemos decir que los americanos son los inventores del *patchwork*, en el mismo sentido en que decimos que los suizos son los inventores del reloj de cuco. Pero todo ello requiere que el sujeto del conocimiento, el individuo propietario, deje su lugar a una comunidad de exploradores, los mismísimos hermanos del archipiélago, que sustituyen el conocimiento por la creencia o, mejor dicho, por la "confianza": en lugar de creer en el otro mundo, confiar en este y en el hombre tanto como en Dios ("voy a intentar la ascensión de Ofo *con esperanza, no con fe*... seguiré mi camino").

El pragmatismo obedece a este doble principio: principio de archipiélago y principio de esperanza.[19] ¿Cómo debe ser la comunidad humana para que la verdad sea posible? *Truth* y *Trust*. Como el propio Melville, el pragmatismo nunca dejará de combatir simultáneamente en dos frentes: por una parte, contra las particularidades que contraponen a los hombres entre sí, y que generan una irremediable desconfianza; y, por otra parte, con-

---

[19] Jaworski ha analizado pormenorizadamente este mundo en archipiélago o experiencia del *patchwork*. Son temas constantes del pragmatismo, especialmente presentes en las mejores páginas de William James: el mundo como un "disparo a quemarropa". Y este rasgo es inseparable de la búsqueda de un nuevo tipo de comunidad humana. En *Pierre o las ambigüedades*, el misterioso opúsculo de Plotinus Plinlimmon puede entenderse como el manifiesto premonitorio de un pragmatismo absoluto. En lo referente a la historia del pragmatismo en general, tanto en su vertiente filosófica como en la política, nos remitimos a Gerard Deledalle, *La philosophie américaine*. L'Age d'homme: es especialmente importante Royce, por su "Pragmatismo absoluto" y por su "gran comunidad de Interpretación" que agrupa a los individuos. Encontramos en él muchos ecos melvillianos. La extraña tríada de Royce –el Aventurero, el Beneficiario y el Asegurador– parece en cierto modo derivada de la tríada de Melville –el Monomaniaco, el Hipocondriaco y el Profeta–, como si se refiriese a los personajes de *The Confidence-man*, en donde ya se prefiguraban sus dimensiones cómicas.

tra lo Universal o contra el Todo, contra la fusión de las almas en nombre del amor o de la caridad. ¿Qué les queda entonces a las almas cuando se han desprendido de toda particularidad? ¿Qué impide que se fundan en un todo? Les queda, justamente, su "originalidad", es decir, el rumor que cada una emite, un ritornelo cantado en los límites del lenguaje que sólo se entona cuando el alma se pone en camino (o se hace a la mar) con su cuerpo, cuando vive su vida sin buscar salvación alguna, cuando emprende su viaje encarnándose sin ninguna meta en particular, y cuando se encuentra con otro viajero al que reconoce de oído. En esto consiste, al decir de Lawrence, el nuevo mesianismo y la contribución *democrática* de la literatura americana: contra la moral europea de salvación y caridad, una moral vital en la cual el alma sólo se realiza embarcándose, sin más finalidad, exponiéndose a todos los contactos, sin pretender jamás salvar a otras almas, separándose de quienes emiten tonos demasiado autoritarios o demasiado lastimeros, y constituyendo con sus iguales ciertos acordes, aunque sean efímeros e inconclusos, sin otra satisfacción que la libertad, dispuesta siempre a liberarse para obtener esa satisfacción.[30] La fraternidad, según Melville y Lawrence, se produce entre almas originales; acaso sólo comienza tras la muerte del padre o tras la muerte de Dios, pero no deriva de estas figuras, es algo completamente distinto: "Todas las sutiles simpatías del alma innumerable, del odio más amargo al más apasionado amor".

Se precisa una perspectiva nueva, una perspectiva en archi-

[30] Lawrence, *Etudes sur la littérature classique américaine*, Seuil, "Whitman". Este libro incluye además dos célebres ensayos sobre Melville. Aunque Lawrence reprocha a Melville y a Whitman el haber caído precisamente en los vicios que denunciaban, afirma que la literatura americana encontró su camino gracias a ellos.

piélago que conjuge la panorámica y el *travelling*, como en las *Islas Encantadas*. Hace falta una aguda percepción, buena vista y buen oído, como vemos en *Benito Cereno*, un "percepto", es decir, una percepción mutante en lugar de un concepto. Se precisa una nueva comunidad cuyos miembros sean dignos de "confianza", creyentes en sí mismos, en el mundo y en la transformación. El solterón Bartleby tiene que emprender su viaje, tiene que encontrar a la hermana con quien compartir su bizcocho de gengibre como una nueva hostia. Aunque a Bartleby no le importa vivir enclaustrado en la oficina, sin salir nunca, le disgustan los nuevos empleos que el abogado le propone: "Demasiado encierro...". Si no se le permite hacer su viaje, entonces su lugar no puede ser otro que la cárcel en la que encuentra la muerte, la "desobediencia civil" de la que hablaba Thoreau, "el único lugar del mundo en dónde un hombre libre puede residir sin deshonra". William y Henry James eran hermanos, y Daisy Miller, la nueva joven americana, no pide más que un poco de confianza, y se deja morir porque no consigue ni siquiera ese mínimo que solicitaba. ¿Qué pide Bartleby si no es un poco de confianza, mientras que el abogado le ofrece únicamente caridad y filantropía, todas las máscaras de la función paterna? La única excusa del abogado es que retrocede ante la mutación que Bartleby ha puesto en marcha con su mera existencia y que amenaza con arrastrarle: corren *rumores*... El héroe del pragmatismo no es ya el empresario fracasado sino Bartleby y Daisy Miller, Pierre e Isabel, el hermano y la hermana.

Muchas veces se ha alertado sobre los riesgos de una sociedad sin padres, pero no hay mayor riesgo que el retorno al padre.[21]

En este sentido, el fracaso de las revoluciones americana y

[21] *Cfr.* el libro de Alexander Mitscherlich, *Vers la societé sans péres* (Gallimard), escrito desde una perspectiva psicoanalítica completamente insensible a los movimientos históricos, que reclama las virtudes de la figura paternal.

soviética, de la pragmática y de la dialéctica, es un único fenómeno. La emigración universal no tuvo más éxito que la proletarización universal. Sus acordes fúnebres sonaron ya en la guerra de secesión americana y en la liquidación de los *soviets* en Rusia. El nacimiento de una Nación, la restauración del Estado-Nación: los padres monstruosos regresan a toda prisa mientras los hijos sin padre continúan muriendo. El americano y el proletario se han convertido en tigres de papel. Pero, del mismo modo que muchos bolcheviques ya presentían en 1917 las diabólicas potencias que se avecinaban, los pragmatistas y el propio Melville también presagiaron la mascarada en que podría convertirse la sociedad de los hermanos. Mucho antes que Lawrence, Melville y Thoreau diagnosticaron la enfermedad americana: el nuevo cemento que restablece el muro, la autoridad paterna y la inmunda caridad. Bartleby se deja morir en la cárcel. Ya Benjamin Franklin, el hipócrita *Vendedor de Pararrayos*, establece la cárcel magnética a la americana. La ciudad-barco restituye la más opresiva de las leyes, en donde la fraternidad sólo subsiste entre los gavieros, mientras están inmóviles en lo alto del mástil (*Chaqueta Blanca*). La gran comunidad de los solteros no es más que una asociación de vividores que no impide en absoluto que los solteros ricos exploten a las pobres trabajadoras empalidecidas, reconstruyendo las dos figuras no reconciliadas del padre monstruoso y de las hijas huérfanas (*El paraíso de los solteros y el Tártaro de las muchachas*).

En Melville aparece siempre el estafador americano. ¿Qué potencia maligna ha convertido el *Trust* en una agrupación tan cruel como la abominable "nación universal" fundada por el hombre de los perros de las *Islas Encantadas*? *The Confidence-man*, con el que culmina la crítica melvilliana de la caridad y de la filantropía esboza una serie de personajes tortuosos que parecen emanados de un "Gran Cos-

mopolita" ataviado con un *patchwork* y que sólo piden... un poco de confianza humana para perpetrar una estafa múltiple y opípara.

¿Se trata de falsos hermanos enviados por un padre diabólico para restaurar su poder sobre los americanos *demasiado crédulos*? La novela es tan compleja que también podría sostenerse lo contrario: esta enorme teoría de los timadores sería como la versión cómica de los hermanos auténticos, tal y como son vistos por los americanos *demasiado desconfiados*, si es que éstos no se han vuelto ya incapaces de verlos. Esta cohorte de personajes, hasta el misterioso niño del final, podría ser la sociedad de los Filántropos que disimulan su proyecto demoniaco, pero también la comunidad fraternal que los Misántropos ya no pueden reconocer a primera vista. Pues, dentro de su propio fracaso, la revolución americana continúa generando sus fragmentos, haciendo que algo escape siempre por la línea del horizonte, marchándose incluso hasta la luna, intentando perforar el muro, reemprender la experimentación, avistar una fraternidad en esta tarea, encontrar a una hermana en este tránsito, descubrir una música en el tartamudeo de la lengua, hallar un sonido puro de acordes desconocidos en todo lenguaje. Lo que Kafka dirá a propósito de las "naciones pequeñas" lo dice ya Melville de la gran nación americana, pues ella debe ser precisamente un *patchwork* de todas las naciones menores. Lo que Kafka dirá de las literaturas menores lo dice ya Melville de la literatura americana de su tiempo: dado que en América hay pocos autores, y que el pueblo es indiferente a ellos, el escritor no puede ser reconocido como un maestro, pero, incluso en su fracaso y quizás gracias a él, sigue siendo portador de una enunciación colectiva que rebasa la historia literaria y preserva los derechos de un pueblo futuro, de una mutación humana.[22] De vocación esquizofrénica, y hasta catatónica y ano-

réxica, Bartleby no es un enfermo, sino el médico de una América enferma, el *Medicine-man*, el nuevo Cristo o el hermano de todos nosotros.

[28] *Cfr.* el texto de Melville sobre la literatura americana en "Hawthorne et ses mousses" (*D'où viens-tu, Hawthorne?*, pp. 237-240). Compárese con el texto del *Diario* de Kafka, pp. 179-182.

GIORGIO AGAMBEN

BARTLEBY O DE LA CONTINGENCIA[1]

[1] Versión castellana de J. L. Pardo.

Nam simul cum cathedra creavit Deus tabulam quamdam ad scribendum, que tantum grossa erat quantum posset homo ire in mille annis. Et erat tabula illa de perla albissima et extremitas eius undique de rubino et locus medios de smaragdo. Scriptum verum in ea existens totum erat purissime claritatis. Respiciebat namque Deus in tabulam illam centum vicibus die quolibet et quantiscumque respiciebat vicibus, construebat et destruebat, creabat et occidebat ... Creavit namque Deus cum predicta tabula pennam quamdam claritatis ad scribendum, que habebat in se longitudinis quantum posset homo ire in VC annis et tantumdem ex latitudine quidem sua. Et ea creata, percepit sibi Deus ut scriberet. Penna vero dixit: "Quid scribam?" At ille respondens: "Tu scribes sapienciam meam et creaturas omnes meas a principio mundi usque ad finem".[2]

Libro de la Escala, cap. XX.

---

[2] "Al mismo tiempo que el sillón, creó Dios una tabla para escribir, tan grande que un hombre no la recorrería entera ni en mil años. Esta tabla, de blanquísima perla, estaba totalmente rodeada de rubíes, con esmeraldas en su centro. Toda la realidad existente estaba en ella escrita con gran claridad. Dios miraba hacia esta tabla cien veces al día a cualquier hora, y cada vez que miraba construía y destruía, creaba y aniquilaba... Junto con dicha tabla, creó Dios una pluma para escribir con toda nitidez, la cual tenía tal longitud que un hombre tardaría en recorrerla cerca de cien años, y lo mismo podría decirse de su anchura. Pero la pluma dijo: '¿Qué he de escribir?', y Él contestó: 'Escribirás mi sabiduría, y todas mis criaturas desde el principio del mundo hasta su fin'".

I.1. Como escribiente, Bartleby pertenece a una constelación literaria cuya estrella polar es Akakij Akakievic ("Allí, en aquella copia, se hallaba para él contenido en cierto modo el mundo entero... tenía preferencia por ciertas letras, y cuando llegaba a ellas perdía por completo la cabeza..."); en su centro se encuentran esos dos astros gemelos que son Bouvard y Pécouchet ("esa gran idea que ambos alimentaban en secreto...: copiar"), y en su otro extremo brillan las luces blancas de Simon Tanner ("Soy escribiente", tal es la única identidad que reivindica) y del Príncipe Miskyn, capaz de reproducir sin esfuerzo cualquier caligrafía. Más allá, como un breve séquito de asteroides, los Secretarios de los tribunales kafkianos. Pero hay también una constelación filosófica para Bartleby. Y es posible que ésta contenga la cifra de la figura que aquélla se limita a trazar.

El léxico bizantino conocido como *Suda* registra, en la voz *Aristóteles*, esta singular definición: "Aristóteles era el escriba de la naturaleza, cuya pluma se alimenta del pensamiento". En sus notas a la traducción del "Edipo" de Sófocles, Hölderlin cita, sin motivo aparente, este pasaje, subvirtiéndolo mediante una leve corrección: Aristóteles era el escriba de la naturaleza, el de la pluma benévola (*eúnoun* en lugar de *eis noun*). No es otra la versión que ofrecen las *Etimologías* de Isidoro, retomada también por Casiodoro: "*Aristoteles, quando perihermeneias scriptabat, calamum in mente tingebat*" (Aristóteles mojaba la pluma en la mente cuando escribía el tratado "Sobre la Interpretación" –una de las obras lógicas fundamentales del *Organon*). En todos los casos, lo decisivo no es tanto la imagen del escriba de la naturaleza (que ya se encuentra en Ático) como el hecho de que el *nous*, el pensamiento o la mente, se comparen con un tintero en el cual el filósofo alimenta su propia

pluma. La tinta, las gotas de oscuridad con las cuales escribe el pensamiento, son el pensamiento mismo.

¿De dónde proviene esta definición que presenta a la principal figura de la tradición filosófica occidental con el humilde ropaje de un escriba y al pensamiento como un acto de escritura, por muy especial que se le considere? En todo el *corpus* aristotélico no hay más que un texto en el que se halla una imagen en cierto modo similar, que puede haber sido la fuente de Casiodoro o del metaforista desconocido; no pertenece, sin embargo, al *Organon* lógico, sino al tratado acerca del alma. Se trata de ese pasaje del libro tercero (430a) en el que Aristóteles compara el *nous*, el entendimiento o pensamiento en potencia, con una tablilla de escritura en la cual no hay escrito aún nada: "como con una tablilla de escribir (*grammatéion*) en la cual nada está actualmente escrito, así ocurre con el *nous*".

En la Grecia del siglo IV antes de nuestra era, la escritura con tinta en una hoja de papel no era la única práctica habitual; con mayor frecuencia, especialmente para uso privado, se escribía grabando con un punzón una tablilla cubierta de una fina capa de cera. En ese punto crucial de su tratado, cuando está investigando la naturaleza del pensamiento en potencia y el modo en que tiene lugar el paso al acto de intelección, Aristóteles recurre como ejemplo a este tipo de objeto, probablemente la misma tablilla en la cual estaba en aquel momento anotando sus propios pensamientos. Mucho después, cuando la escritura con pluma y tinta era ya la práctica dominante y la imagen aristotélica corría el riesgo de parecer anticuada, alguien la modernizó en el sentido que registra *Suda*.

I.2. La imagen hizo fortuna en la tradición de la filosofía occidental. El traductor latino, al verter *grammatéion* por *tabu-*

la rasa, la consignó en una nueva historia que desembocaría, por una parte, en el "papel en blanco" de Locke ("supongamos que en principio la mente no sea otra cosa que lo que llamaríamos un papel en blanco sin caracteres, sin ninguna *idea*") y, por otra, en la frase hecha *hacer tabla rasa*. De hecho, la imagen comportaba la posibilidad de un equívoco, que sin duda contribuyó a su éxito. Ya Alejandro de Afrodisia había apuntado que el filósofo no debería haber hablado de un *grammatéion* sino, más propiamente, de su *epitedeiotés*, es decir, de la fina capa de cera sensible que lo recubre y sobre la cual el punzón graba los caracteres (en los términos de la traducción latina, no de *tabula rasa* sino de *rasura tabulae*). En cualquier caso, la observación (en la cual Alejandro tenía especiales razones para insistir) era exacta. La dificultad que Aristóteles intenta salvar con la imagen de la tablilla consiste, en efecto, en la descripción de la pura potencia del pensamiento y de su transición al acto. Pues si el pensamiento tuviese en sí mismo una forma determinada, sería ya de antemano alguna cosa (como una cosa es la tablilla para escribir), la cual se manifestaría necesariamente en el objeto inteligible y constituiría un obstáculo para su intelección. Por ello, Aristóteles se cuida de precisar que el *nous* "carece de otra naturaleza que no sea la de estar en potencia y, antes de pensar, no es actualmente nada en absoluto".

La mente no es, pues, una cosa, sino un ser puramente en potencia, y la imagen de la tablilla de escribir en la que aún no hay nada escrito sirve justamente para representar el modo de existencia de la pura potencia. Toda potencia de ser o de hacer algo es siempre, de hecho, para Aristóteles, al mismo tiempo potencia de no ser o de no hacer ("*dynamis me éinai, me energhéin*"), pues de otro modo la potencia se trascendería siempre en el acto y se confundiría con él (tal es la tesis de los Megáricos que Aristóteles rechaza explícitamente en el libro

theta de la Metafísica). Esta "potencia de no" es el hilo secreto de la doctrina aristotélica de la potencia, lo que hace de toda potencia en cuanto tal una impotencia (*tou autoû kai katá to autó pâsa dynamis adynamía, Met.* 1046a 32). Así como el arquitecto conserva su potencia de construir aun cuando no la actualice, o como el intérprete de cítara lo es porque puede también no tocar la cítara, el pensamiento existe como potencia de pensar y de no pensar, como una tablilla encerada en la cual no hay nada escrito (el entendimiento posible del que hablan los filósofos medievales). Y así como la capa de cera sensible al trazo se deja grabar por el punzón del escriba, la potencia del pensamiento, que no es en sí mismo cosa alguna, deja lugar al acto del entendimiento.

.

I.3. En Messina, entre 1280 y 1290, Abraham Abulafia compuso ciertos tratados cabalísticos que, habiendo permanecido manuscritos durante siglos en las bibliotecas europeas, tuvieron que esperar al nuestro para llamar de nuevo la atención de los no especialistas, gracias a Gershom Scholem y Moshe Idel. En ellos, la creación divina se concibe como un acto de escritura, en el cual las letras representan, por así decirlo, el vehículo material a través del cual el verbo creador de Dios –asimilado a un escriba que mueve la mano– se encarna en las cosas creadas. "El secreto que se halla en el origen de todas las criaturas es la letra del alfabeto, y toda letra es un signo que se refiere a la creación. Así como el escriba sostiene en la mano su pluma, llevando en ella algunas gotas de la materia de la tinta, prefigurando en su mente la forma que desea dar a la materia –con todos esos gestos en los cuales la mano del escriba es la esfera viviente que mueve la pluma inanimada que le sirve de instrumento para que la tinta discurra por el pergamino que representa el cuerpo, soporte de la materia y de la forma–,

así se cumplen actos similares en las esferas superiores e inferiores de la creación, como comprenderá por sí mismo todo el que esté dotado de inteligencia, pues acerca de ello está prohibido extenderse."

Abulafia era lector de Aristóteles y, como todo hebreo culto de su tiempo, leía al filósofo en las traducciones y comentarios árabes. El problema del entendimiento pasivo y de su relación con el entendimiento agente o poético (que Aristóteles había despachado enigmáticamente en unas pocas frases del *De anima*) había llamado la atención de los *falasifa* (como habían dado en llamarse en el Islam los discípulos de Aristóteles). El mismo príncipe de los *falasifa*, Avicena, había concebido la creación del mundo como un acto del entendimiento divino que se piensa a sí mismo. Incluso la creación de la esfera sublunar (que, en el proceso emanacionista ideado por Avicena, es obra del último de los ángeles-inteligencia, que no es otro que el entendimiento agente de Aristóteles) no podía, por este motivo, imaginarse a partir de otro modelo que el del pensamiento que se piensa a sí mismo y, de ese modo, da lugar a la multiplicidad de las criaturas. Todo acto de creación (como bien sabían los autores de la poesía amatoria del *duecento*, que convirtieron en mujeres a los ángeles de Avicena) es un acto de inteligencia, y viceversa: todo acto de inteligencia es un acto de creación, da lugar a algo. Y había sido precisamente en el *De anima* en donde Aristóteles había representado el entendimiento en potencia como una tablilla sobre la cual no hay nada escrito. En consecuencia, Avicena, en su maravilloso tratado acerca del alma que los medievales conocieron bajo el nombre de *Liber IV naturalium*, se sirve de la imagen de la escritura para ilustrar las diversas especies o grados del entendimiento posible. Hay, en primer lugar, una potencia (que él llama material), semejante a la condición de un niño que podrá algún día, sin duda, llegar a escribir, pero que en ese momen-

to nada sabe de la escritura; en segundo lugar, hay una potencia (que Avicena denomina fácil o posible) que se parece a la de un niño que comienza a familiarizarse con la pluma y la tinta pero que apenas sabe aún trazar las primeras letras; finalmente, hay una potencia completa o perfecta, comparable a la de un escriba totalmente dueño del acto de escribir, en el momento en el que no está escribiendo (*potentia scriptoris perfecti in arte sua, cum non scripserit*). En la tradición árabe posterior, la creación fue, consiguientemente, asimilada a un acto de escritura, y el entendimiento agente o poético, que ilumina al pasivo y le hace pasar al acto, se identificó por ello con un ángel llamado Pluma (*Qalam*).

No es casualidad, por tanto, que cuando se encontraba en la ciudad santa diseñando el plan de la obra en la que trabajaría hasta su muerte –*Las iluminaciones de La Meca*–, el gran sufí andalusí Ibn-Arabi decidiera dedicar el segundo capítulo de ella a la ciencia de las letras (*'ilm-al-hurûf*). Esta ciencia, que trata de los grados jerárquicos de las vocales y de las consonantes y de sus correspondencias con los nombres divinos, señala, de hecho, en el proceso del conocimiento, el paso de lo inexpresable a lo expresable y, en el proceso de la creación, el paso de la potencia al acto. La existencia, el ser puro, que para los escolásticos es simplemente inefable, queda definida por Ibn-Arabi como "una letra de la que tú eres el sentido", y el paso de la potencia al acto de la creación se representa gráficamente como el *ductus* que enlaza, en un solo gesto, las tres letras *alif-lam-mim*:



La primera parte de este grafema, la letra *alif*:



significa el descenso del ser en potencia hacia el atributo; la segunda, *lâm*:



significa la extensión del atributo hasta el acto; y la tercera, *mîm*:



el descenso desde el acto hasta la manifestación.

La equiparación entre la escritura y el proceso de la creación es, aquí, absoluta. El escriba que no escribe (del cual Bartleby es la última figura y más extrema) es la potencia perfecta, a la cual sólo una nada separa del acto de creación.

I.4. ¿Quién mueve la mano del escriba para hacerla pasar al acto de la escritura? ¿Qué ley gobierna el tránsito de lo posible a lo real? Si hay algo así como una posibilidad o una potencia, ¿qué es lo que, dentro o fuera de ella, la dispone a la existencia? Esta pregunta señala la ruptura, en el seno del Islam, entre los *motakallimûn* (es decir, los teólogos sunníes), y los *falasifa*. Contra estos últimos, cuyos ojos permanecían fijos en la tablilla para escribir de Aristóteles, y que indagaban los princi-

pios y las leyes de acuerdo con los cuales, en el acto creativo, lo posible, que existe en la mente divina o en la del artífice, acaece o no acaece, los asharíes, representantes de la corriente dominante de la ortodoxia sunní, sostienen una opinión que no sólo destruye los conceptos mismos de causa, ley o principio, sino que convierte todo discurso acerca de lo posible y lo necesario en palabra vana, minando así las bases mismas de la investigación de los *falasifa*. Los asharíes conciben, de hecho, el acto de creación como una producción incesante e instantánea de accidentes milagrosos, privados de toda posibilidad de influencia los unos sobre los otros y que, por lo tanto, se sustraen a toda ley y a toda relación causal. Cuando el tintorero sumerge la tela en el baño de color, o cuando el herrero templa una hoja de metal en el fuego, no sucede que la tintura penetre en el tejido y la coloree, ni que el calor se propague por el metal poniéndolo al rojo vivo; sucede más bien que Dios mismo establece una coincidencia habitual, pero en sí misma puramente milagrosa, gracias a la cual se producen el color en la tela en el momento en el cual se sumerge en la tintura y la incandescencia en el metal cada vez que se templa al fuego. "Así, cuando el escriba mueve su pluma, no es él quien la mueve, sino que este movimiento es sólo un accidente que Dios produce en la mano: Dios ha establecido como hábito que el movimiento de la mano coincida con el de la pluma, y éste con la producción de la escritura, sin que la mano tenga por ello influencia causal alguna en el proceso, ya que un accidente no puede actuar sobre otro accidente... Para el movimiento de la pluma crea Dios, por tanto, cuatro accidentes, que no son en absoluto causas unos de otros, sino que tan sólo coexisten. El primer accidente es mi voluntad de mover la pluma; el segundo, mi potencia de moverme; el tercero, el propio movimiento de la mano; y el cuarto, el movimiento de la pluma. De este modo, cada vez que el hombre quiere algo y

lo hace, ello significa que se han creado en él, primero, la voluntad, luego la facultad de actuar y, finalmente, la acción misma."

Aquí no estamos únicamente ante una concepción del acto creador distinta de la de los filósofos; lo que los teólogos querrían sería quebrar de una vez por todas la tablilla de escribir de Aristóteles, cancelar toda esperanza de posibilidad en el mundo. Pero el problema de la potencia, expulsado de la esfera humana, se transfiere a la divina. Tal es el motivo de que Ghazâlî –que, cuando era un brillante profesor en la madrasa de Bagdad, había defendido obstinadamente, en el libro titulado *La autodestrucción de los filósofos*, la posición de los asharíes– se vea obligado más tarde, tras su peregrinaje por el santuario de la Roca de Jerusalén y los minaretes de Damasco, a enfrentarse de nuevo a la misma imagen. En el *Renacimiento de las ciencias religiosas*, escribe una apología de la potencia divina que comienza de este modo: "Un hombre iluminado por la luz divina observa una hoja de papel manuscrita con tinta negra y le pregunta: '¿Cómo es que tú, que antes ostentabas una claridad cegadora, te has cubierto de negros signos?'". Eres injusto conmigo, le responde el papel, porque no he sido yo quien ha ennegrecido mi superficie. Pregunta a la tinta, que sin razón alguna ha salido del tintero para esparcirse sobre mí. El hombre se dirige entonces a la tinta en busca de explicaciones, pero ella le responde remitiéndole a la pluma, que la ha sacado de su tranquila morada para exiliarla en la hoja. Interrogada la pluma, ella le remite a la mano que, tras haberla tallado y haber dividido cruelmente su punta, la ha sumergido en la tinta. La mano, que dice no ser más que carne y miserables huesos, le invita a volverse hacia la Potencia que la ha movido; la Potencia le remite a la Voluntad y ésta a la Ciencia, hasta que, de remisión en remisión, el iluminado llega finalmente a encontrarse frente a los impenetrables velos de la Potencia divina,

tras de los cuales una voz terrible le grita: "A Dios no se le piden cuentas de lo que hace, mientras tú sí que tendrás que rendir cuentas".

El fatalismo islámico (al cual debe su nombre la figura más oscura de entre las que habitaron los Lager nazis, el 'musulmán') no hunde, pues, sus raíces, en una disposición a la resignación sino, al contrario, en la pura fe en la acción incesante del milagro divino. Lo cierto es que, con todo, en el mundo de los *motakallimûn* (y en el de sus correlatos entre los teólogos cristianos) la categoría de posibilidad se encuentra siempre cancelada y toda potencia humana desprovista de fundamento. No hay más que el inexplicable movimiento de la pluma divina, sin nada que permita predecirlo o esperarlo desde la tablilla de escribir. Contra esta desmodalización absoluta del mundo, los *falasifa* permanecen fieles a Aristóteles. En su más profunda intención, la filosofía es, de hecho, una firme reivindicación de la potencia, la construcción de una experiencia de lo posible como tal. No el pensamiento, sino la potencia de pensar; no la escritura, sino la hoja en blanco: esto es lo que la filosofía no quiere de ningún modo olvidar.

I.5. Y, sin embargo, la potencia es realmente lo más difícil de pensar. Porque si sólo fuera potencia de hacer o de ser algo, no podríamos experimentarla como tal sino que, de acuerdo con la tesis megárica, sólo existiría en el acto que la realiza. Una experiencia de la potencia en cuanto tal es siempre también potencia de no (de no hacer o de no ser algo), la tablilla de escribir tiene que poder también no estar escrita. Y es aquí donde todo se complica. En efecto, ¿cómo es posible pensar una potencia de no pensar? ¿Qué significaría, para una potencia de no pensar, pasar al acto? Y si la naturaleza del pensamiento consiste en estar en potencia, ¿qué pensará?

En el libro *lambda* de la *Metafísica* (1074b 15-35), en el punto en el que se trata de la mente divina, Aristóteles se encuentra con esta aporía:

> "La cuestión del pensamiento implica ciertas aporías. Parece ser el más divino de los fenómenos, pero su modo de ser es problemático. Si, de hecho, no piensa nada (es decir, si se atiene a su potencia de no pensar), ¿qué tendría de venerable? Será como alguien que duerme. Si, al contrario, piensa actualmente algo, se verá subordinado a lo pensado desde el momento en que su ser no es el pensamiento en acto, sino la potencia; no será entonces el ser más noble, porque recibirá su excelencia del pensamiento en acto (es decir, estará determinado por algo distinto de su propia esencia, que consiste en ser en potencia). Y, tanto si su naturaleza es el pensamiento en potencia (el *nous*) como si es, por el contrario, el pensamiento en acto (*nóesis*), ¿en qué piensa? O bien en sí mismo, o bien en otra cosa. Si piensa en otra cosa, pensará siempre en lo mismo o siempre en algo distinto. Ahora bien, ¿no hay diferencia alguna entre pensar el bien y pensar lo contingente? Es evidente, pues, que pensará en lo más divino y venerable, y ello sin cambiar... Por otra parte, si no es pensamiento en acto, sino potencia de pensar, es razonable inferir que le resultará fatigosa la continuidad del pensar. Por otra parte, es obvio que, en ese caso, habría otra cosa que superaría en excelencia al pensamiento, a saber, lo pensado; de hecho, el pensar y el pensamiento en acto se dan también al que piensa las cosas más mezquinas. Si hemos de evitar esto (hay, en efecto, cosas que es mejor no ver), el pensamiento en acto no podrá ser el más noble de los bienes. Así pues, él piensa en sí mismo, si es el más excelente, y el pensamiento es pensamiento del pensamiento."

La aporía consiste en que el pensamiento supremo no puede ni pensar nada ni pensar algo, ni permanecer en potencia ni pasar al acto, ni escribir ni no escribir. Para escapar de esta aporía, Aristóteles enuncia su célebre tesis del pensamiento que se piensa a sí mismo, que es una suerte de camino intermedio entre pensar algo y no pensar nada, entre potencia y acto. El pensamiento que piensa en sí mismo no piensa un objeto pero tampoco es que no piense nada: piensa una pura potencia (de pensar y de no pensar); la mayor divinidad y la mayor felicidad pertenecen a aquel que piensa su propia potencia.

Pero la aporía resucita en cuanto ha sido resuelta: pues, en efecto, ¿qué significa que una potencia de pensar se piense a sí misma? ¿Cómo es posible pensar en acto una potencia pura? ¿Cómo es posible que una tablilla para escribir en la que nada hay escrito se vuelva sobre sí misma y se *impresione*?

En su comentario al *De anima*, y a propósito del enigma de la *tabula rasa* y del pensamiento que se piensa a sí mismo, Alberto Magno se detiene precisamente en esta cuestión. Averroes, con quien declara "estar de acuerdo en todo", y que había asignado el más alto rango al pensamiento en potencia, haciendo de él un ser único y común a todos los individuos, había tratado tajantemente este decisivo asunto. Sin embargo, la tesis aristotélica según la cual el entendimiento mismo es inteligible no puede interpretarse en el mismo sentido que cuando se dice de tal o cual objeto que es inteligible. De hecho, el entendimiento en potencia no es una cosa, sino la *intentio* mediante la cual se captan las cosas, no es más que pura cognoscibilidad y receptividad (*pura receptibilitas*), y no un objeto conocido. Anticipándose a la tesis wittgensteiniana de la imposibilidad de un metalenguaje, Alberto ve claramente que decir que una inteligibilidad se capta a sí misma no puede significar su reificación, su escisión en un meta-entendimiento y un entendimiento-objeto. La escritura del pensamiento no es

aquella en la cual una mano extraña mueve la pluma que graba la dócil cera: sucede más bien que, en el momento en que la potencia del pensamiento revierte sobre sí misma y la pura receptividad siente, por así decirlo, el propio no sentir, en ese momento –escribe Alberto– es como si las letras se escribiesen solas en la tablilla (*"et hoc simile est, sicut si diceremus quod litterae scriberent seipsas in tabula"*).

I.6. Es un lugar común afirmar que las tres grandes religiones monoteístas están de acuerdo en defender la creación del mundo a partir de la nada. Por ello, los teólogos cristianos oponen la creación, que es un *operari ex nihilo*, a la obra del artesano, que es siempre, en cambio, un *facere de materia*. No menos enérgica es la polémica de los rabinos y los *motakallimûn* contra la opinión, atribuida a los filósofos, de que es imposible que Dios haya creado el mundo de la nada, porque *nihil ex nihilo fit*. Lo esencial es, en cualquier caso, la refutación incluso de la mera idea de que una materia (es decir, un ser en potencia) pueda preexistir a Dios. Pero, ¿qué significa "crear de la nada"? En cuanto observamos de cerca este problema, todo se complica, y la nada empieza a parecerse a un algo, aunque se trate de un algo muy especial.

Maimónides, que en la *Guía de Perplejos* se declara partidario de la creación a partir de la nada, tuvo sin embargo ante sus ojos un pasaje del venerable *midrash* conocido como *Pirké Rabbi Eliezer* "que produce gran turbación en la fe del teólogo y del hombre de ciencia", porque en él aparecía algo que hace inevitablemente pensar en una suerte de materia de la creación: "¿De qué fueron hechos los cielos?", leemos. "Dios tomó la luz de sus vestiduras y la extendió como un lienzo, así se desplegaron los cielos, tal y como está escrito: 'Él se envol-

vió en la luz como en un ropaje, y desplegó los cielos como una alfombra'". Por otra parte, tenemos el versículo del Corán en el cual Dios se dirige a la criatura diciendo: "Nos te creamos cuando eras nada (cuando eras una no-cosa)", que según los sufís prueba que esta no-cosa no era una pura nada, puesto que Dios, en el acto de la creación, pudo volverse hacia ella diciendo: "¡Seas!".

Sucede que, cuando los teólogos hebreos, árabes o cristianos formularon la idea de una creación a partir de la nada, el neoplatonismo ya había llegado a concebir el propio principio supremo como la nada de la cual todo procede. Como el neoplatonismo había distinguido dos clases de nada, una que –por así decirlo– sobrepasaba a los entes "por arriba", y otra que descendía "por debajo" de ellos, así también se distinguían dos clases de materia, una corpórea y otra incorpórea, que es como el fondo oscuro y eterno de los seres inteligibles. Cabalistas y místicos llevarían al extremo esta tesis y, con su acostumbrada radicalidad, afirmarían sin medias tintas que la nada de la que procede la creación es Dios mismo. El ser (o al menos este super-ser) divino es la nada de los entes, y sólo apoyándose sobre esta nada ha podido Dios crear el mundo. En el *De divisione naturae*, Escoto Erígena, comentando el versículo del génesis "*terra autem erat inanis et vacua et tenebrae erant super faciem abyssi*", lo relaciona con las ideas o causas primordiales de todos los seres que son eternamente generados en la mente de Dios; sólo descendiendo hasta estas tinieblas y hasta este abismo crea Dios el mundo y, al mismo tiempo, se crea a sí mismo ("*descendens vero in principiis rerum ac velut se ipsam creans in aliquo inchoat esse*").

El problema al que esta cuestión nos enfrenta es, en verdad, el de saber si existe en Dios una posibilidad o una potencia. Desde el momento en que, de acuerdo con Aristóteles, toda potencia es también "potencia de no", los teólogos, al afirmar

la omnipotencia divina, estaban de hecho obligados a negar a Dios toda potencia de ser o de querer. Si hubiera en Dios una potencia de ser, entonces sin duda podría también no ser, lo que estaría en contradicción con su eternidad. Por otra parte, si pudiese no querer lo que quiere, podría entonces querer el no-ser, el mal, lo que equivaldría a introducir en Dios un principio de nihilismo. Así, los teólogos concluyen que, aunque Dios tiene en sí mismo una potencia virtualmente ilimitada, está no obstante vinculado a su voluntad, y no puede hacer o querer otra cosa que lo que ha querido: su voluntad, como su ser, están, por así decirlo, absolutamente privados de toda potencia.

Pero es precisamente la potencia divina lo que los místicos y cabalistas presuponen en la creación. El acto de creación es el descenso de Dios a un abismo que no es otro que el de su propia potencia y el de su propia impotencia, el de su poder y el de su "poder no". Por ello, en la formulación radical de David de Dinant (cuya doctrina fue condenada como herética en 1210), en Dios pensamiento y materia son una sola y la misma cosa, y este abismo indiferenciado es la nada de la que procede el mundo y sobre la cual eternamente se sostiene. Y "Abismo" no es una metáfora: como afirmará taxativamente Böhme, tal cosa constituye, en Dios, la vida misma de las tinieblas, la raíz divina del infierno, de la cual se genera eternamente la nada. Sólo en el momento en que alcanzamos este Tártaro y hacemos la experiencia de nuestra propia impotencia, llegamos a ser capaces de crear, llegamos a ser poetas. Y lo más difícil de esta experiencia no es la nada o las tinieblas, en las cuales quizás muchos quedan presos para siempre, lo más difícil es ser capaz de anular esa nada y hacer ser, a partir de la nada, algo. "Alabemos a Dios", escribe Ibn Arabi al comienzo de sus *Iluminaciones*, "que ha hecho existir a las cosas a partir de la nada y ha aniquilado la nada".

II. La fórmula o de la potencia

II.1. Esta es la constelación filosófica a la que pertenece Bartleby, el escribiente. Como escriba que ha dejado de escribir es la figura extrema de la nada de la que procede toda creación y, al mismo tiempo, la más implacable reivindicación de esta nada como potencia pura y absoluta. El escribiente se ha convertido en la tablilla de escribir, ya no es nada más que la hoja de papel en blanco. No es, pues, de extrañar, que se demore tan obstinadamente en el abismo de la posibilidad y no parezca tener la menor intención de salir de él. Nuestra tradición ética ha tratado a menudo de soslayar el problema de la potencia reduciéndolo a los términos de la voluntad y de la necesidad: su tema dominante no es lo que se *puede*, sino lo que se *quiere* o lo que se *debe*. Esto es lo que el abogado no deja de recordarle a Bartleby. Cuando, ante su petición de que se dirija a la oficina de correos ("¿Querrías acercarte a la oficina de correos?"), Bartleby contesta con su acostumbrado: *preferiría no hacerlo*, el abogado se apresta a traducirlo como "¿No quieres?" ("You *will* not?"); pero Bartleby precisa, con su voz firme y mansa: prefiero no hacerlo (*I prefer not to* es la única variante, repetida en tres ocasiones, de la fórmula habitual *I would prefer not to*. Si Bartleby renuncia al condicional es únicamente porque le apremia eliminar todo residuo del verbo querer, aunque sea en su uso meramente modal). Y cuando el abogado intenta, a su manera pero con toda honestidad, comprender al escribiente, las lecturas a las que se dedica no ofrecen duda alguna en cuanto a las categorías de las cuales intenta servirse: *Edwards sobre la voluntad* y *Priestley sobre la necesidad*. Pero la potencia no es la voluntad ni la impotencia la necesidad: pese a la sensación de alivio que le inspiran estas lecturas, tales categorías no consiguen alcanzar a Bartleby. Creer que la voluntad tiene al-

gún poder sobre la potencia, que el paso al acto es el resultado de una decisión que acaba con la ambigüedad de la potencia (que es siempre potencia de hacer y de no hacer), tal es justamente la perpetua ilusión de la moral.

Los teólogos medievales distinguían en Dios una *potentia absoluta*, de acuerdo con la cual puede hacer algo (también, según algunos, el mal, e incluso hacer que el mundo no haya existido nunca, o bien restituir a una adolescente la virginidad perdida) y una *potentia ordinata*, de acuerdo con la cual sólo puede hacer aquello que concuerda con su voluntad. La voluntad es el principio que permite poner en orden el caos indiferenciado de la potencia. Por ello, aun siendo cierto que Dios hubiera podido mentir, perjurar, encarnarse en una mujer o en un animal en lugar de hacerlo en el Hijo, el caso es que no ha querido hacerlo, no podía quererlo, y una potencia sin voluntad carece totalmente de efectos, no puede jamás pasar al acto.

Bartleby cuestiona precisamente esta supremacía de la voluntad sobre la potencia. Si Dios (cuando menos de *potentia ordinata*) puede verdaderamente sólo aquello que quiere, Bartleby puede únicamente sin querer, puede únicamente de *potentia absoluta*. Pero no por ello su potencia es inefectiva, no queda desactivada por falta de voluntad: al contrario, excede con mucho la voluntad (tanto la propia como la de los demás). Invirtiendo la sentencia de Karl Valentin –"quiero querer, pero me faltan fuerzas para poder"–, podría decirse de él que ha llegado a poder (y a no poder) sin quererlo en absoluto. De ahí la irreductibilidad de su *preferiría no hacerlo*. No se trata de que no quiera copiar o de que quiera no abandonar la oficina, simplemente *preferiría no hacerlo*. La fórmula, tan puntillosamente repetida, destruye toda posibilidad de construir una relación entre el poder y el querer, entre *potentia absoluta* y *potentia ordinata*. Y tal es la fórmula de la potencia.

II.2. Gilles Deleuze ha analizado el carácter particular de esta fórmula, aproximándola a aquellas expresiones que los lingüistas califican como agramaticales, tales como el *he danced his did* de Cummings o *j'en ai un de pas assez*, y atribuyendo a esta secreta agramaticalidad su poder devastador: "La fórmula desconecta las palabras y las cosas, las palabras y las acciones, pero también los actos lingüísticos de habla: priva al lenguaje de toda referencia, de acuerdo con la vocación absoluta de Bartleby, ser un hombre sin referencias, ni a sí mismo ni a ninguna otra cosa". Jaworski, por su parte, ha observado que la fórmula no es afirmativa ni negativa, que Bartleby no acepta ni rechaza sino que avanza y se retira en su mismo avanzar; es decir, tal y como sugiere Deleuze, que abre una zona de indiscernibilidad entre el sí y el no, entre lo preferible y lo no preferido. Y también, en la perspectiva por la que nos estamos interesando, entre la potencia de ser (o de hacer) y la potencia de no ser (o de no hacer). Es como si el *to* con el que concluye, que tiene un carácter anafórico puesto que no remite directamente a un segmento de realidad sino a un término precedente, único gracias al cual puede adquirir significado, se absolutizase hasta perder toda referencia, volviéndose, por así decirlo, sobre la frase misma: anáfora absoluta, que gira sobre sí misma, sin remitir a un objeto real ni a un término anaforizado (*I would prefer not to prefer not to...*).

¿De dónde procede la fórmula? Se ha citado, como posible fuente, un pasaje de la carta de Melville a Hawthorne en la que aquél hace un elogio del *no* contra el *sí* ("*For all men who say yes, lie; and all men who say no – why, they are in the happy condition of judicious, unincumbered travelers in Europe; they cross the frontiers into Eternity with nothing but a carpet-bag – that is to say, the Ego*"). La referencia no podría estar más fuera de lugar; Bartleby no consiente, pero tampoco se limita a negar, y nada le es más extraño que el *pathos* heroico de la

negación. Sólo hay una fórmula, en toda la historia de la cultura occidental, que se mantiene a medio camino entre la afirmación y la negación, entre la aceptación y el rechazo, entre el poner y el quitar. Morfológica y semánticamente próxima a la letanía del escribiente, la fórmula la registra, entre otros, un texto con el cual estaba familiarizada toda persona culta del siglo XIX: las *Vidas de los filósofos*, de Diógenes Laercio. Se trata del *ou mállon*, el "no esto más que aquello", el término técnico mediante el cual los escépticos expresaban su *pathos* más propio: la *epoché*, la suspensión.

"Los escépticos" –escribe Diógenes en la *Vida de Pirrón*– "no usaban esta expresión en sentido positivo (*theticós*) ni negativo (*anaireticós*), pues, para refutar un argumento, decían: 'No existe Escila más que la Quimera' ". Sin embargo, el término no se toma tampoco en sentido comparativo: "los escépticos eliminan realmente hasta el mismo 'no más que', pues, así como la existencia de la providencia no es más cierta que su inexistencia, así también el 'no más que' no es más cierto que su negación". Sexto Empírico refuerza meticulosamente el estatuto autorreferencial del *ou mállon*: "así como la proposición 'todo discurso es falso' dice que ella misma es (junto con todas las demás proposiciones) falsa, así también la fórmula 'no más que' dice que ella es no más de lo que no es... Y aunque esta expresión se presenta como una afirmación o una negación, ése no es el sentido en el que nosotros la empleamos, sino de un modo indiferente (*adiaforós*) y en un sentido abusivo (*katakrestikós*)".

Es imposible caracterizar con mayor precisión el modo en que el escribiente utiliza su obstinada fórmula. Pero la analogía puede prolongarse en otra dirección. Tras haber comentado el significado de la expresión *ou mállon*, Sexto añade: "Y esto es lo más importante: al enunciar esta expresión, el escéptico dice el fenómeno y anuncia el *pathos* sin opinión al-

guna (*apaggéllei to páthos adoxastós*)". Aunque no suela registrarse como tal, también esta última expresión es un término técnico del vocabulario escéptico. Lo encontramos nuevamente, con el mismo valor, en otro pasaje de los *Esbozos* pirronianos: "Cuando decimos 'todo es incomprensible', no intentamos afirmar que aquello que los dogmáticos buscan sea por naturaleza incomprensible, sino que nos limitamos a anunciar la pasión (*to eautoû páthos apaggellóntes*)".

Aggéllo, apaggéllo, son los verbos que expresan la función del *ággelos,* del mensajero, que lleva simplemente un mensaje sin añadirle nada o que declara performativamente un evento (*pólemon apaggéllein* significa: declarar la guerra). El escéptico no se limita a contraponer la afasia a la *phásis,* el silencio al discurso, sino que desplaza el lenguaje desde el registro de la proposición, que predica algo de algo (*légein ti katá tinós*), al del anuncio, que no predica nada de nada. Manteniéndose en la *epoché* del "no más que", el lenguaje se convierte en ángel del fenómeno, puro anuncio de su pasión. Como precisa el verbo *adoxastós,* la pasión no indica nada subjetivo; el *pathos* se halla purificado de toda *doxa,* de todo parecer subjetivo, es puro anuncio del aparecer, exposición del ser sin predicado alguno.

Bajo esta luz, la fórmula de Bartleby muestra toda su riqueza. Junto con aquel que la pronuncia, se inscribe en la estirpe de los *ággeloi,* de los mensajeros. A ella pertenece también el Bernabé kafkiano, de quien se nos dice que "apenas era otra cosa que un mensajero e ignoraba el contenido de las cartas que se le confiaban, pero también su mirada, su sonrisa, su caminar parecían ser mensajes, aunque él no fuese consciente de ello". Como mensajero, Bartleby "ha sido enviado por cierto designio misterioso de la omnisciente providencia, misterio que un simple mortal no puede descifrar". Pero si, sosteniéndose obstinadamente a mitad de camino entre la aceptación y el rechazo,

entre la negación y la afirmación, la fórmula que Bartleby repite no predica nada de nada y termina por autoaniquilarse, ¿cuál es el mensaje que ha venido a traer, qué anuncia la fórmula?

II.3. "Los escépticos entendían por potencia-posibilidad (*dynamis*) una contraposición cualquiera de los sensibles y los inteligibles: de este modo, en virtud de la equivalencia que encontramos en la oposición de las palabras y las cosas, se llega a la *epoché*, a la suspensión, que es un estado en el que no podemos afirmar ni negar, aceptar ni refutar". De acuerdo con esta singular advertencia de Sexto, los escépticos no veían en la suspensión una simple indiferencia, sino la experiencia de una posibilidad o de una potencia. Lo que aparece en el umbral entre el ser y el no ser, entre lo sensible y lo inteligible, entre la palabra y la cosa, no es el abismo incoloro de la nada, sino el atisbo luminoso de lo posible. Poder significa: no poder no negar. Pero, ¿de qué manera aquello que "no es más que no es", que es tanto como no es, puede conservar aún en sí mismo algo así como una potencia?

Leibniz expresó la potencia originaria del ser bajo la forma de un principio, que se suele definir como "principio de razón suficiente". Se enuncia así: "*ratio est cur aliquid sit potius quam non sit*" ("hay una razón por la cual existe algo y no más bien nada", "hay una razón por la cual existe algo más que nada"). En la medida en que no se deja reducir ni al polo del ser ni al de la nada, la fórmula de Bartleby (así como su arquetipo escéptico) cuestiona "este principio, más fuerte que todos los demás", apoyándose justamente en el *potius*, en el "más que" o "y no más bien" que articula la escansión. Extraída a la fuerza de su contexto, esta fórmula libera la potencia (*potius*, de *potis*, es decir, 'más potente') al mismo tiempo de su conexión con una *ratio* y de su subordinación al ser.

Comentando el principio de razón suficiente, que su maestro Leibniz había dejado sin demostrar, Wolff explica que repugna a nuestra razón admitir que algo pueda ocurrir sin razón. Si se elimina este principio, en efecto, "el mundo verdadero" –escribe– "se transforma en un mundo de fábula en el cual la voluntad de los hombres hace las veces de razón de lo que acaece (***mundus verus abit in mundum fabulosum, in quo voluntas hominis stat pro ratione eorum, quae fiunt***). El ***mundo fabuloso*** del que entonces se trata es "aquella absurda fábula que contaban las abuelas y que se llama, en nuestra lengua vernácula, ***Scharaffenland***, tierra de Jauja... Te apetece una cereza y he ahí que, con sólo pedirlo, aparece un cerezo cargado de frutos maduros. A una orden tuya, el fruto saltará a tu boca y, si así lo deseas, se abrirá por la mitad en el aire, para dejar caer el hueso y las partes dañadas, de modo que no tengas que escupirlas. El cielo está plagado de pichones asados que se introducen espontáneamente en la boca de todo el que tiene hambre". Lo que repugna en verdad a la mente del filósofo no es, sin embargo, que la voluntad y el capricho suplanten a la razón en la esfera de las cosas, sino el hecho de que, de este modo, la *ratio* queda eliminada también del reino de la voluntad y de la potencia. "No solamente no existe principio alguno de posibilidad ni de actualidad exterior al hombre, sino que ni siquiera la voluntad tiene principio alguno para su querer, pues le es indiferente querer cualquier cosa. Por tanto, tampoco quiere porque desee (***ideo nimirum vult, quia libet***): no hay, de hecho, razón alguna para que quiera esto mejor que aquello". Sin embargo, no es cierto que si se elimina el principio de razón el arbitrio de los hombres ocupe el lugar de la *ratio*, transformando en fábula el mundo verdadero; lo cierto es justamente lo contrario, es decir, que si se elimina la voluntad la *ratio* se derrumba junto con ella.

En el ascético Scharaffenland, en el que Bartleby se siente como en casa, sólo hay un "y no más bien" completamente libre de toda *ratio*, una preferencia y una potencia que no sirven ya para asegurar la primacía del ser sobre la nada sino que existen sin razón, en la indiferencia entre el ser y la nada. La indiferencia entre el ser y la nada no es, sin embargo, una equivalencia de dos principios opuestos, sino el modo de ser de una potencia purificada de toda razón. Leibniz negaba a los posibles toda *puissance pour se faire exister* de forma autónoma, potencia que había que buscar fuera de ellos, en Dios como ser necesario, es decir, "existentificante" ("*Est ergo causa cur existentia praevaleat non-existentiae, seu ens necessarium est existentificans*"). Por completo subvertido, el principio leibniziano asume entonces una forma del todo bartlebiana: "el no tener más razón para existir que para no existir es la existencia misma de algo y no más bien nada". A la *boutade* del Príncipe de Dinamarca, que resuelve todo el problema en una alternativa entre el ser y el no ser, la fórmula del escribiente opone un tercer término, que trasciende a los otros dos: el "no más que" (o "y no más bien"). Y esta lección es la única a la que se atiene. Como parece intuir en cierto momento el abogado, la de Bartleby es la prueba más extrema a la que puede arriesgarse una criatura. Porque atenerse a la nada, al no ser, es ciertamente difícil, pero es la experiencia propia de ese ingrato huésped, el nihilismo, con quien hemos adquirido familiaridad desde hace tiempo. Y atenerse únicamente al ser y a su positividad necesaria también es difícil, pero, ¿no es este precisamente el sentido del complejo ceremonial de la onto-teología occidental, cuya moral mantiene una secreta solidaridad con el huésped al que querría expulsar? Ser capaz, desde una potencia pura, de soportar el "no más que" entre el ser y la nada, demorarse hasta el final en la impotente posibilidad que sobrepasa a uno y a otra, és-

ta es la prueba de Bartleby. El biombo verde que aísla su escritorio traza el perímetro de un laboratorio en el que la potencia, tres décadas antes de Nietzsche y en un sentido muy distinto, prepara un experimento en el cual, al liberarse del principio de razón, se libera tanto del ser como del no ser, creando su propia ontología.

III. El experimento o de la descreación

III.1. A propósito de Robert Walser, Walter Lüssi forjó el concepto de experimento sin verdad, es decir, una experiencia caracterizada por el desplazamiento de toda relación con la verdad. La poesía de Walser es "poesía pura" (*reine Dichtung*) porque "se niega, en el más amplio sentido, a conocer el ser de algo en cuanto algo". Podríamos elevar este concepto a paradigma de la experiencia literaria. Porque los experimentos no se utilizan únicamente en la ciencia, sino también en la poesía y en el pensamiento. Pero estos últimos, a diferencia de los experimentos científicos, no conciernen a la verdad o la falsedad de una hipótesis, a la verificación o a la falsación, sino que cuestionan el ser mismo, antes o más allá de su verdad o falsedad. Son experimentos sin verdad, porque en ellos no se trata de la verdad.

Cuando Avicena propone su experimento del hombre volador y desmembra y desorganiza parte por parte, imaginariamente, el cuerpo de un hombre, porque desea probar que, aun fragmentado y suspendido en el aire, podría aún decir "soy", que el existente puro es la experiencia de un cuerpo sin partes ni órganos; cuando Cavalcanti describe la experiencia poética como la transformación del cuerpo viviente

en un autómata mecánico (*"I'vo come colui ch'è fuor di vita / che pare, a chi lo sguarda, ch'omo / sia fatto di rame o di pietra o di legno / che si conduca solo per maestria"*),[3] o cuando Condillac descubre el olfato a su estatua de mármol y esta "no es más que olor a rosas"; cuando Dante desobjetiviza el yo del poeta en una tercera persona –"Yo soy uno" [*I' mi son un*]–, en un homónimo genérico que actúa como un mero escriba al dictado del amor, o cuando Rimbaud dice "Yo es otro"; cuando Kleist evoca el cuerpo perfecto de la marioneta como paradigma del absoluto, o cuando Heidegger sustituye el yo psicosomático por un ser vacío e inesencial que no es otra cosa que sus modos de ser y que sólo alcanza la posibilidad en lo imposible, en todos estos casos hay que tomar en serio el "experimento sin verdad" en el que nos invitan a profundizar. Quien se aventura en ese experimento no arriesga tanto la verdad de sus enunciados como su propio modo de existir, y realiza en el ámbito de su historia subjetiva una mutación antropológica que es, a su manera, no menos decisiva de lo que fue para el primate la liberación de la mano en la posición erecta o para el reptil la transformación de las extremidades delanteras que lo convirtió en pájaro.

El experimento al que Melville somete a Bartleby es de esa clase. Si la realización de un experimento científico puede de-

[3] "Voy como aquel que, fuera de la vida, / parece a quien lo mira / hecho de cobre, piedra o madera, / y sólo por ingenios movido." Aprovecho esta nota para señalar que me he abstenido de traducir al castellano los pasajes de otras lenguas que el autor tampoco vierte al italiano en el original; en cuanto a los textos clásicos, dado que la interpretación de Agamben es siempre relevante para su argumentación, he optado por traducirla de la versión italiana del propio Agamben, a pesar de que existen otras traducciones castellanas. Al margen de esto, quiero hacer constar mi agradecimiento a Piedad Gómez por su ayuda con los latines [Nota del traductor].

finirse con la pregunta: "¿En qué condiciones podrá tal cosa verificarse o no verificarse, ser verdadera o falsa?", la de esta otra clase de experimento responde a la pregunta: "¿En qué condiciones podrá tal cosa verificarse y (o sea: al mismo tiempo) no verificarse, ser no más verdadera que falsa?" Únicamente en una experiencia que haya desconectado de este modo toda relación con la verdad, con el subsistir o no subsistir de los estados de cosas, adquiere su pleno sentido (o, si se quiere, su sinsentido) el "preferiría no hacerlo" de Bartleby. La fórmula evoca inevitablemente aquella proposición de la "Conferencia sobre la Ética" con la que Wittgenstein expresa su experiencia ética por excelencia: "Me maravilla el cielo, como quiera que sea", o bien: "Estoy a salvo, ocurra lo que ocurra". A esta experiencia de la tautología, es decir, de una proposición indiferente a las condiciones de verdad porque siempre es verdadera (el cielo es azul o no azul), corresponde en Bartleby la experiencia del poder ser algo verdad y al mismo tiempo no verdad. Si nadie puede siquiera soñar con verificar la fórmula del escribiente es porque el experimento sin verdad no remite al ser o no ser en acto de algo, sino a su ser en potencia. Y la potencia, en cuanto que puede ser o no ser, se sustrae, por su propia definición, a toda condición de verdad y, ante todo, al más firme de todos los principios, al principio de contradicción.

Un ser que puede ser y, al mismo tiempo, no ser, recibe en la filosofía primera el nombre de contingente. El experimento al que se arriesga Bartleby es un experimento de *contingentia* absoluta.

III.2. En los "Elementos de Derecho Natural", Leibniz resume en este esquema las figuras de la modalidad:

possibile		potest	
impossibile	> est quicquind <	non potest	fieri (seu >verum esse)
necessarium		non potest non	
contingens		potest non	

La cuarta figura, lo contingente, que puede ser o no ser, coincide, por su oposición a lo necesario, con el espacio de la libertad humana, y ha dado lugar a gran número de dificultades. En efecto: si el ser conservase, en todo tiempo y sin límites, su potencia de no ser, por una parte el pasado mismo podría ser en cierto modo revocado y, por otra, ningún posible se actualizaría jamás ni permanecería en acto. Sin embargo, las aporías de la contingencia se han reducido tradicionalmente mediante el uso de dos principios. El primero, que podría llamarse *principio de irrevocabilidad del pasado* (o de irrealizabilidad de la potencia en el pasado), lo enuncia Aristóteles poniéndolo en los labios del poeta trágico Agatón: "Con respecto al pasado no hay voluntad. Por ello, nadie elige que Troya haya sido saqueada, porque nadie decide acerca de lo que ha sido, sino únicamente sobre lo posible y lo futuro. Tiene, pues, razón Agatón cuando dice: 'Sólo una cosa no puede hacer Dios: que no hayan pasado las cosas que han pasado'" (*Eth.Nic.*, 1139b, 6-10). Es el mismo principio que los latinos expresaban mediante la fórmula: "*factum infectum fieri nequit*", y que el propio Aristóteles reelabora –en *De caelo*– en términos de imposibilidad de realizar la potencia del pasado: "No hay potencia alguna de haber sido, sino sólo de ser y para el porvenir".

El otro principio, estrechamente vinculado al anterior, es el de la *necesidad condicionada*, que limita la fuerza de la contingencia con respecto al ser en acto. Aristóteles (*De int.*, 19 a 22) lo expresa con estas palabras: "Es necesario que aquello que es, mientras es, sea, y que lo que no es, mientras no es, no sea". Wolff, que lo compendia en la fórmula "*quodlibet, dum est, necessario est*", define este principio como *canon tritissimus in philosophia*, fundamentándolo no sin razón en el principio de contradicción ("Es imposible que A sea y, al mismo tiempo, no sea"). La validez lógica de este segundo principio es, al menos por lo que respecta a la potencia, harto incierta. El mismo Aristóteles parece desmentirlo en ocasiones, como cuando, en la *Metafísica*, escribe que "toda potencia es, a la vez (*âma*), potencia de lo contrario", o como cuando llega a afirmar sin reservas que "el que camina tiene potencia de no caminar y el que no camina de caminar" (1047a).

El hecho es que, como aclarará después Scoto, si bien existe contradicción entre dos realidades opuestas en acto (ser y no ser P), nada impide que algo sea en acto y conserve, sin embargo, al mismo tiempo, la potencia de no ser o de ser de otro modo. "Por contingente" –escribe– "no entiendo aquello que no es necesario ni eterno, sino aquello cuyo contrario hubiese podido acaecer en el mismo momento en el que ello acaece". Así, puedo, en el mismo instante, actuar de una manera y poder actuar de otra (o no actuar en absoluto). Por ello, lo que Scoto llama voluntad no es tanto la decisión sino más bien la experiencia de la copertenencia constitutiva e irreductible de poder y "poder no", de querer y "querer no". Según la fórmula lapidaria con la cual Scoto define el único sentido posible de la libertad humana: "*experitur qui vult se posse non velle*", el que quiere experimenta el poder de no querer. La voluntad es (como el inconsciente freudiano, con su ambivalencia constitutiva) la única esfera que se sustrae al principio de contradic-

ción: "sólo la voluntad es indiferente a los contrarios (*voluntas sola habet indifferentiam ad contraria*) porque tiene en su poder, con respecto a un mismo objeto, tanto el querer como el no querer, que sin embargo son contrarios". Sin retroceder ante las consecuencias de esta tesis, Scoto extiende el carácter contingente de todo querer incluso a la voluntad divina y a su acto de creación: "En el mismo acto de voluntad, Dios quiere los contrarios, no porque existan al mismo tiempo, pues esto es imposible, sino que los quiere a la vez; del mismo modo y en una misma intuición o ciencia, Dios sabe que los contrarios no existen al mismo tiempo y, sin embargo, son conocidos a la vez en el mismo acto cognoscitivo, que es uno solo".

Y contra quienes ponen en duda la contingencia, Scoto propone, con cruel ironía, el experimento ya sugerido por Avicena: "aquellos que niegan la contingencia deberían ser torturados hasta que admitieran que también hubieran podido no ser torturados".

III.3. La contingencia se enfrenta a la amenaza de otra objeción, según la cual el necesario verificarse o no verificarse de un acontecimiento futuro tiene efectos retroactivos sobre el momento de su previsión, cancelando así la contingencia misma. Es el problema de los "futuros contingentes", problema que Leibniz, en la *Teodicea*, resume una vez más bajo el signo de la escritura, con una lacónica sentencia: "ya era verdad hace cien años que hoy escribiría, como dentro de trescientos años será verdad que hoy he escrito". Supongamos que alguien dice que mañana habrá o no habrá una batalla naval. Si al día siguiente se verifica la batalla, ya era verdad la víspera que la batalla tendría lugar, lo que significa que no podía no tener lugar; si, al contrario, la batalla no se verifica, entonces era ya verdadera la frase que la víspera enunciaba que no tendría lu-

gar, lo que significa que su realización era imposible. En ambos casos, la contingencia queda cancelada por la imposibilidad o por la necesidad.

En la teología medieval, el problema de los futuros contingentes está dramáticamente ligado al de la presciencia divina, poniendo en cuestión el libre albedrío de la voluntad humana, o bien destruyendo la posibilidad misma de revelación de la voluntad divina. Por una parte, una férrea necesidad priva de todo sentido a la decisión, puesto que el futuro es necesario; por otro lado, una contingencia y una incertidumbre absolutas envuelven al propio Cristo y a los ángeles. Tal es la argumentación por reducción al absurdo de la *quaestio biblica* elaborada por Richard Fitzralph, profesor de Oxford en los primeros años del siglo XIV: "Mientras sudaba sangre en el Gethsemaní, Cristo preveía tanto su muerte como la continuación de su vida, y los ángeles del cielo preveían tanto su felicidad eterna como su eterna desdicha, porque sabían que, si ello complacía a Dios, podían ser eternamente desgraciados".

¿Cómo contrarrestar el argumento de *praesenti ad praeteritum* que destruye la contingencia del futuro sin privar a cambio de toda certeza a los enunciados sobre tal futuro? Ésta es la brillante solución de Aristóteles: "es necesario que toda cosa sea o no sea" –escribe en el *De interpretatione* (19a 28-32)– "así como que vaya a ser o no; sin embargo, no es cierto que, separando ambas opciones, una u otra de ellas sea necesaria. Digo, por ejemplo, que mañana habrá o no habrá una batalla naval, pero no que sea necesario que haya una batalla naval o que sea necesario que no la haya".

Así pues, la necesidad no concierne al darse o no darse del acontecimiento tomados ambos disyuntivamente, sino más bien a la alternativa "se verificará o no se verificará" en su conjunto. En otras palabras, sólo la tautología (en sentido wittgensteiniano) "mañana habrá o no habrá una batalla naval" es siem-

pre y necesariamente verdadera, mientras que a cada uno de los miembros de la alternativa se le restituye su contingencia, su posibilidad de ser y de no ser.

Pero, en esta perspectiva, es inevitable mantener firmemente el principio de necesidad condicionada. Y por ello Aristóteles se ve obligado a definir lo potente-posible (*dynatós*) en estos términos: "Una cosa es potente-posible si, cuando se realiza el acto de aquello de lo que se dice que tiene potencia, no queda en ella potencia de no ser" (*Met.*, 1047a 24-26). Las últimas tres palabras de la definición (*oudèn éstai adynaton*) no significan, como sostiene un frecuente malentendido que trivializa la tesis de Aristóteles, "No surgirá nada imposible"; antes bien, como muestra la definición análoga de lo contingente en *Anal. prim.* 32a 18-20 (también aquí es preciso corregir la traducción más corriente del siguiente modo: "digo que puede ocurrir también lo contingente, en lo cual, puesto que existe sin ser necesario, no queda por tanto potencia de no ser"), establecen la condición bajo la cual puede lo posible –que puede ser y no ser– realizarse. Lo contingente sólo puede actualizarse cuando depone toda su potencia de no ser (su *adynamía*), es decir, cuando no queda en ello potencia alguna de no ser y, en consecuencia, no puede "poder no".

Pero, ¿cómo interpretar esta anulación de la potencia de no ser? ¿Qué sucede con lo que podía no ser cuando lo posible se ha realizado?

III.4. En la *Teodicea*, Leibniz ha justificado el derecho de lo que ha sido contra lo que podía haber sido mediante una defensa tan grandiosa como terrible. Prolongando la historia narrada por Lorenzo Valla en su diálogo *De libero arbitrio*, imagina Leibniz que Sexto Tarquinio, insatisfecho con la respuesta que le ha dado el oráculo de Apolo en Delfos, que le ha au-

gurado desgracias si pretende ser rey en Roma, se dirige al templo de Júpiter en Dodona, y acusa al dios de haberle condenado al mal al mismo tiempo que le exige que cambie su suerte o, al menos, que confiese su culpa. Júpiter se niega, y le invita una vez más a renunciar a Roma, tras lo cual Tarquinio sale del templo y se abandona a su destino. Pero el sacerdote de Dodona, Teodoro, que ha asistido a la escena, quiere saber más. Por consejo de Júpiter, se dirige al templo de Palas Atenea, en donde cae en un profundo sueño, durante el cual es transportado a un lugar desconocido. Allí, la diosa le muestra el Palacio de los Destinos, una inmensa pirámide de cima resplandeciente y cuya base desciende hasta el infinito. Cada una de las innumerables estancias que componen el palacio representa un destino posible de Sexto, correspondiente a un mundo posible, pero que no se ha realizado. En una de estas salas, Teodoro ve cómo Sexto sale del templo de Dodona persuadido por el dios: se dirige a Corinto, adquiere un pequeño jardín y, mientras lo cultiva, descubre un tesoro, tras lo cual vive feliz hasta una edad avanzada, amado y considerado por todos. En otra sala, Sexto está en Tracia, donde se casa con la hija del rey y hereda el trono, convirtiéndose en el soberano feliz de un pueblo que le venera. En otra, vive una existencia mediocre, aunque sin dolor; y así sucesivamente, de estancia en estancia, de destino posible en destino posible. "Las salas formaban una pirámide y se hacían cada vez más hermosas a medida que, al acercarse a la cima, representaban mundos mejores. Llegó finalmente hasta el supremo, en donde acababa la pirámide, y que era el más espléndido de todos; porque la pirámide tenía comienzo, pero no se divisaba su fin; tenía un vértice pero ninguna base, porque ésta se prolongaba hasta el infinito. La razón de ello, le explicó la diosa, es que, de la infinidad de mundos posibles, hay uno que es el mejor, pues de otro modo Dios no habría decidido crearlo; pero no hay ningún

mundo que no tenga bajo él uno menos perfecto: por ello, la pirámide desciende infinitamente. Teodoro penetró en la sala superior y cayó presa del éxtasis... Estamos en el verdadero mundo actual, le dijo la diosa, y tú te encuentras en la fuente misma de la dicha. Esto es lo que Júpiter te tiene reservado, si continuas sirviéndole fielmente. Y esto es lo que será de Sexto. Sale del templo encolerizado, desdeñando los consejos de los dioses. Míralo corriendo hasta Roma, sembrando por doquier el desorden y violando a la mujer de su amigo. Míralo, expulsado, junto a su padre, derrotado, infeliz. Si Júpiter hubiese elegido que Sexto fuera feliz en Corinto o que fuera rey en Tracia, este mundo no habría llegado a existir. Y, sin embargo, no podía sino escoger este mundo, que supera en perfección a todos los demás y ocupa la cúspide de la pirámide."

La pirámide de los mundos posibles representa el entendimiento divino, en cuyas ideas, según escribe Leibniz en otro lugar, "están contenidos los posibles para toda la eternidad". La mente de Dios es la cárcel piranesiana o, más bien, el mausoleo egipcio que custodia por los siglos de los siglos la imagen de todo lo que no ha sido, pero hubiera podido ser. Y, según dice Leibniz, el dios que ha elegido el mejor de los mundos posibles (es decir, el que es máximamente posible, porque contiene el mayor número de eventos compatibles entre sí) vuelve a veces la vista hacia este inmenso mausoleo "por el placer de recapitular las cosas y confirmar su elección, de la cual no puede dejar de regocijarse". Es difícil imaginarse algo más fariseo que este demiurgo que contempla todos los mundos posibles increados para complacerse en su única elección. Porque, para poder hacerlo, debe hacer oídos sordos a la incesante lamentación que, a través de las infinitas estancias de este infierno barroco de la potencia, entona todo lo que podía ser y no ha llegado a realizarse, todo lo que hubiera podido ser de otro modo y ha tenido que ser sacrificado para que el mundo

actual fuera exactamente como es. El mejor de los mundos posibles proyecta hacia abajo una infinita sombra que crece de piso en piso hasta los confines del universo –inconcebible incluso para lo celestial–, allí donde nada es compatible con nada, donde nada puede realizarse.

III.5. En la arquitectura egipcia de este palacio es en donde Bartleby desarrolla su experimento. Toma al pie de la letra la tesis aristotélica según la cual la tautología "tendrá lugar o no tendrá lugar" es necesariamente verdadera en su conjunto, independientemente de que se realice una u otra de sus posibilidades. Su experimento concierne exactamente al lugar de esta verdad, tiene únicamente en cuenta la verificación de una potencia como tal, es decir, de algo que puede ser y, al mismo tiempo, no ser. Este experimento sólo es posible si se cuestiona el principio de irrevocabilidad del pasado o, mejor dicho, si se cuestiona la irrealizabilidad retroactiva de la potencia. Invirtiendo el sentido del argumento de *praesenti ad praeteritum*, inaugura una novísima *quaestio disputata*, la de los "pasados contingentes". La verdad necesaria de la tautología "Sexto irá o no irá a Roma" retroactúa sobre el pasado, no para volverlo necesario, sino para restituirle su potencia de no ser.

Benjamin expresaba en cierta ocasión la clase de redención que encomendaba a la memoria a modo de una experiencia teológica que el recuerdo hace con el pasado. "Lo que ha sido establecido por la ciencia", escribe, "puede ser modificado por el recuerdo. El recuerdo puede hacer de lo incumplido (la felicidad) algo cumplido, y de lo cumplido (el dolor) algo incumplido. Esto es teología, pero es que, mediante el recuerdo, hacemos una experiencia que nos impide concebir la historia de un modo ateológico, al mismo tiempo que nos impide absolutamente escribirla con conceptos teológicos". El recuerdo

restituye al pasado la posibilidad, dejando irrealizado lo ocurrido y realizado lo que no ha ocurrido. El recuerdo no es ni lo ocurrido ni lo no ocurrido, sino su potenciamiento, su volver a ser posible. Bartleby cuestiona el pasado de esta manera: lo reclama. No simplemente para redimir aquello que ha sido, para hacerlo ser de nuevo, sino para reconducirlo a la potencia, a la indiferente verdad de la tautología. El *preferiría no hacerlo* es la *restitutio in integrum* de la posibilidad, que la mantiene a mitad de camino entre el acaecer y el no acaecer, entre el poder ser y el poder no ser. Es el recuerdo de lo que no ha sucedido.

Esta retroacción de la potencia sobre el pasado puede, de hecho, tener lugar de dos maneras. La primera es la que se cumple en el eterno retorno de Nietzsche. Pues incluso la repugnancia, el "desquerer" (*Widerwille*) de la voluntad hacia el pasado y su "así fue" es, para él, el origen del espíritu de venganza, del peor castigo ideado por los hombres: "'Así fue': tal es el crujir de dientes de la voluntad y su afición más solitaria. Impotente contra lo que está hecho, la voluntad es una malévola espectadora del pasado. Ella no puede querer el pasado... que el tiempo no pueda retroceder, esa es su cólera; 'lo que ha sido', ésa es la piedra que la voluntad no puede remover".

La imposibilidad de "querer que Troya haya sido saqueada", de la que hablaba Aristóteles en la *Ética a Nicómaco*, es lo que atormenta a la voluntad, lo que la transforma en resentimiento. Por eso Zaratustra enseña a la voluntad a "querer hacia atrás" (*zürückwollen*), a transformar todo "así fue" en un "así lo quise": "sólo a esto cabe llamar redención". Preocupado exclusivamente por la eliminación del espíritu de venganza, Nietzsche se olvida completamente del lamento de aquello que no fue o que podía haber sido de otro modo. Podemos escuchar un eco de ese lamento todavía en Blanqui, cuando, en una celda del Fort du Taureau, evocando el eterno retorno diez

años antes que Nietzsche, confiere existencia –con una amarga sonrisa– a todos los mundos posibles del Palacio de los destinos. "*Le nombre de nos sosies*", *escribe*, "*est infini dans le temps et dans l'espace. En conscience, on ne peut guère exiger davantage. Ces sosies sont en chair et en os, voir en pantalon et paletot, en crinoline et en chignon. Ce ne sont point des fantômes, c'est de l'actualité eternisée. Voici néanmoins un grand défaut: il n'y a pas de progrés. Hélas! Non, ce sont des rééditions vulgaires, des redites. Tels les expemplaires des mondes passés, tels ceux des mondes futurs. Seul, le chapitre des bifurcations reste ouvert à l'espérance. N'oublions pas que* tout *ce qu'on aurait pu être ici bas, on l'est quelque part ailleurs*". En Zaratustra, este eco está completamente extinguido. Su eterno retorno no es, en el fondo, más que una variante atea de la *Teodicea* leibniziana, que observa cómo se repite en cada estancia de la pirámide lo que ha sido y, sólo a este precio, anula la diferencia entre mundo actual y mundo posible, restituyéndole la potencia. Y no es casualidad que haya sido Leibniz quien haya formulado por primera vez, y casi en los mismos términos, la experiencia decisiva de Nietzsche: "Si el género humano se prolongase durante el tiempo suficiente en el mismo estado en que ahora se encuentra, veríamos llegar necesariamente un momento en el que incluso la vida de los individuos particulares se repetiría en las mismas circunstancias y hasta en los mínimos detalles. Retornaría yo mismo, que estoy aquí sentado, en la ciudad de Hannover, a orillas del río Leine, ocupado en el estudio de la historia de Brunswick, escribiendo cartas a los mismos amigos y con el mismo significado".

Esta es la solución a la que se atiene el escribiente Bartleby hasta el momento en que decide dejar de copiar. Benjamin descubre la íntima correspondencia entre la copia y el eterno retorno cuando, en cierta ocasión, compara el eterno retorno con la *Strafe des Nachsitzens*, es decir, el castigo que el maestro im-

pone a los alumnos negligentes, y que consiste en copiar innumerables veces el mismo texto ("El eterno retorno es la copia proyectada al cosmos. La humanidad debe copiar su texto en una interminable repetición"). La infinita repetición de lo que ha sido deja completamente de lado la potencia de no ser. En su obstinado copiar, como sucedía con lo contingente en Aristóteles, no queda potencia alguna de no ser. La voluntad de potencia es, en verdad, voluntad de voluntad, acto eternamente repetido, y sólo de esa manera potenciado. Esta es la razón de que el escribano tenga que dejar de copiar, de que tenga que "renunciar a la copia".

III.6. Al final de la historia, el abogado arriesga discretamente una interpretación del enigma de Bartleby, sugerida por un chismorreo. Este *rumor* dice que Bartleby "había sido empleado como subordinado en la oficina de Cartas no reclamadas (*Dead Letter Office*) de Washington, de donde había sido removido debido a un cambio en la administración". Como ya ha sucedido en varias ocasiones durante el relato, el abogado suministra la indicación adecuada; pero, como siempre, la explicación que él extrae de ella no da en el clavo. El abogado insinúa, en efecto, que el haber trabajado en aquella oficina había desarrollado hasta el límite la inclinación innata del escribiente hacia la "pálida desesperación". De este modo, el deplorable comportamiento de Bartleby y su insensata fórmula quedarían explicados como el estadio final, precipitado por las circunstancias, de una disposición patológica previa. La explicación no es trivial sólo porque, como toda explicación psicológica, acaba por presuponerse a sí misma, sino porque no se interroga en absoluto por el nexo particular que une las "cartas muertas" con la fórmula de Bartleby. ¿Por qué una pálida desesperación se expresa justamente así y no de otro modo?

Y, sin embargo, una vez más el abogado nos indica la dirección correcta. "A veces", dice, "el pálido empleado sacaría un anillo del papel doblado, un anillo destinado a un dedo que quizá estaba ya descomponiéndose bajo la tumba; o un billete de banco mandado para una caridad urgente, pero cuyo destinatario, al que hubiera podido servir de alivio, ya no sentía ni padecía; perdón para los que murieron desesperando; esperanza para quienes murieron sin consuelo; buenas noticias para los que perecieron ahogados por la desdicha y abandonados; mensajeras de vida, estas cartas se dirigen a la muerte." Imposible sugerir más claramente que las cartas no reclamadas son la cifra de acontecimientos dichosos que habrían podido llegar a ocurrir, pero que no se han realizado. Porque lo que se ha realizado es, precisamente, la posibilidad contraria. La carta, el acto de escritura, señala en la tablilla del escriba celeste el paso de la potencia al acto, el verificarse de lo contingente. Pero, precisamente por ello, toda carta indica igualmente el no verificarse de algo, siempre es, en este sentido, una "carta no reclamada" (*lettera morta*). Esta es la intolerable verdad que Bartleby aprendió en la oficina de Washington, éste es el significado de la singular fórmula: "mensajeras de vida, estas cartas se dirigen a la muerte" (*on errands of life, those letters speed to death*).

Hasta ahora nadie ha notado que esta fórmula es, en realidad, una cita apenas camuflada de *Rom.* 7.10: *euréte moi e entolé e eis zoén, áute eis thánaton*, en la traducción inglesa que Melville tenía ante sus ojos: "*And the commandment, which was ordinated to life, I found to be unto death*" (*entolé* indica el mandar, algo que se ha enviado con un fin –de donde deriva *epistolé*, carta–, y está mejor traducido como *errand* que como *commandment*). En el texto de Pablo, el mandato, el *entolé*, es el mandato de la Ley, de la que el cristiano se ha liberado. A ese mandato se refiere "la vejez de la letra", y a él se con-

trapone un poco antes la "novedad" del espíritu (*Rom.* 7.6: "*But now we are delivered from the Law, that being dead where we were held; that we should serve in newness of spirit, not in the oldness of the letter*"; véase también 2 *Cor.* 3.6: "*the letter killeth, but the spirit giveth life*"). En esta perspectiva, no sólo adquiere un nuevo sentido la relación de Bartleby con el abogado, sino con la escritura misma. Bartleby es un *law-copist*, un escriba en el sentido evangélico, y su renuncia a copiar es también una renuncia a la Ley, un liberarse de "la vejez de la letra". Como sucedió con Josef K., también en Bartleby han visto los comentaristas una figura de Cristo (Deleuze dice: "un nuevo Cristo") que viene a abolir la antigua Ley y a inaugurar un nuevo mandamiento (irónicamente, es el propio abogado quien nos lo recuerda: "*A new commandment give I unto you, that ye love one another*"). Pero si Bartleby es un nuevo Mesías, no ha venido, como Jesús, para la redención del pasado, sino para salvar a lo que no ha pasado. El Tártaro al que desciende este nuevo salvador es el subterráneo más profundo del Palacio de los Destinos, ese cuya visión Leibniz no se atreve a tolerar, el mundo en donde nada es composible con nada, donde "existe nada y no más bien algo". Y no viene para traer unas nuevas tablas de la Ley, sino, como en las especulaciones cabalísticas acerca del reino mesiánico, para llevar la Torah a su realización destruyéndola de principio a fin. La Escritura es la ley de la creación primera (que los cabalistas llamaban "Torah de Beriah"), en la cual Dios ha creado el mundo a partir de su potencia de ser, manteniéndola separada de su potencia de no ser. Cada letra de esta Torah, sin embargo, está inclinada tanto a la vida como a la muerte, significa tanto el anillo como el dedo al que estaba destinado y que se descompone en la tumba, tanto lo que ha sido como lo que no ha podido ser.

La interrupción de la escritura señala el paso a la creación segunda, en la que Dios reclama su potencia de no ser y crea a

partir del punto de indiferencia entre potencia e impotencia. La creación que se cumple de ese modo no es una recreación ni una repetición, sino más bien una descreación, en la cual lo que ha ocurrido y lo que no ha pasado se restituyen a su unidad originaria en la mente de Dios, y en la cual aquello que podía no ser y ha sido se difumina en aquello que podía ser y no fue.

Un neoplatónico persa expresó en cierta ocasión la parte de sombra que la contingencia derrama sobre toda criatura utilizando la imagen del ala tenebrosa del arcángel Gabriel:

> "Sabed que Gabriel tiene dos alas. La primera, la derecha, es pura luz. Este ala es la pura y única relación del ser de Gabriel con Dios. Pero hay otro ala, la izquierda. Esta está ensombrecida por una tenebrosa impronta que se asemeja al color rojizo de la luna al amanecer o al de las alas del pavo. Esta mancha tenebrosa es su poder ser, y uno de sus lados está vuelto hacia el no ser (pues también es, en cuanto tal, un poder de no ser). Si consideramos a Gabriel en cuanto a su acto de ser a través del ser de Dios, entonces su ser se llama necesario, porque bajo este aspecto no puede no ser. Pero si lo consideramos en cuanto al derecho de su esencia en sí misma, este derecho es, inmediatamente y en la misma medida, un derecho a no ser, porque tal derecho pertenece al ser que no tiene en sí mismo su poder ser (y es, por tanto, un poder no ser)."

La descreación es un vuelo inmóvil ejecutado únicamente por el ala negra. Cada vez que este ala se agita, tanto el mundo actual como los posibles recuperan, el uno su derecho a no ser, y el otro su derecho a existir, y el Sexto que es un desventurado tirano en Roma, y el que es un feliz campesino en Corinto se difuminan hasta coincidir. Este vuelo es la estatera eterna en cuyo único platillo el mejor de los mundos posibles

permanece en celoso equilibrio, gracias al contrapeso del mundo imposible. La descreación tiene lugar en el momento en que Bartleby yace, "en el corazón de la eterna pirámide" del Palacio de los Destinos, también llamado, de acuerdo con la irónica intención de esta teología invertida, el Palacio de la Justicia (*The Halls of Justice*). Su palabra no es un Juicio que asigna a lo que ha sido su recompensa o su perpetuo castigo, sino Palingenesia, *Apokatástasis pantón*, en donde la nueva criatura –pues de esto se trata– alcanza el centro inverificable de su "verificarse o no verificarse". Aquí concluye para siempre el viaje de la carta que, con su mandato de vida, se dirigía hacia la muerte. Y aquí está definitivamente en casa la criatura, salvada en cuanto irredimible. Por eso, el patio amurallado no es, después de todo, un lugar tan triste. Es el cielo y es la hierba. Y la criatura sabe perfectamente "dónde se encuentra".

JOSÉ LUIS PARDO

BARTLEBY O DE LA HUMANIDAD

En un día claro, con viento propicio y todo en su sitio, cierta vibración musical de su voz parecía ser el auténtico rebosar libre de la intimidad de este hombre.

H. Melville, *Billy Budd*

Puede ser, sin embargo –¡oh pensamiento triunfante y lleno de esperanzas!– que los bisnietos de la presente generación recuerden alguna vez con afecto a este escriba de tiempos pasados.

N. Hawthorne. "La Aduana".

I. Una pérdida irreparable

Cuando Herman Melville publica en 1853 su *Bartleby, the Scrivener*, es un novelista que ha fracasado (en su intención de encontrarse con los lectores), que ha fracasado sobre todo con *Moby Dick*, cuya conversión en título de culto será póstuma, y que ha fracasado en la forma "novela", que no volverá a intentar (y ello de forma parcial, inacabada y también póstuma) hasta su último escrito, *Billy Budd*. *Bartleby* pertenece, pues, a ese género menor –la novela corta, el relato breve– que constituye la obstinada y deliberada inmadurez de la literatura, y es la obra de alguien que se siente, por diversas razones, atormentado por la idea de escribir una novela, y al mismo tiempo incapaz de hacerlo.

Según Walter Benjamin, la novela aparece como producto indiscutible de la cultura "burguesa", síntoma inequívoco del crepúsculo del relato oral, popular, anónimo y moralmente aleccionador, que tuvo su edad de oro en la "época del artesanado"; Benjamin veía la novela como algo indisociablemente ligado a la invención de la *privacidad*, a la soledad del individuo "particular" en el contexto urbano-industrial; haciéndose eco de la sentencia pascaliana que afirma que "nadie muere tan pobre que no deje algo" (a saber, algún *recuerdo*), identifica al escritor-novelista como aquel que se hace cargo de ese legado *individual* como punto de partida para una reconstrucción biográfica, especialmente cuando no hay herederos conocidos, y

añade que rara vez acepta el escritor esta sucesión "sin una profunda melancolía",[1] sentimiento que bien pudiera considerarse como un efecto secundario de la pérdida de la "moraleja" y como queja nostálgica por el ocaso de la oralidad. Investigaciones posteriores acerca de las consecuencias que sobre la cultura alfabetizada tuvo la "interiorización espiritual" promovida por las reformas religiosas post-medievales, así como acerca de la génesis de la sociedad civil moderna, han confirmado –con una orientación inequívocamente weberiana– la dependencia de la literatura respecto de la consolidación de la "lectura silenciosa" y de la escritura autobiográfica, así como el carácter decisivo de la constitución de este "mundo de lectores" –entre otras cosas, de lectores-compradores de periódicos– para el nacimiento del espacio público (*Öffentlichkeit*).

Así pues, lo que hoy llamamos *literatura* no ha existido siempre bajo esta forma: esta es una constatación tan obvia como fácil de olvidar. Sobre su olvido se asientan, de hecho, tanto las "historias de la literatura occidental" como –aún más– las "historias de la literatura universal", e incluso toda la "crítica literaria" (la consideración, pongamos por caso, de las tradiciones bíblicas o de los evangelios gnósticos como "literatura", que tan espléndidamente caracterizan obras de eminentes críticos como Bloom o Steiner, dependen enteramente de ese "olvido"). No se trata, claro está, de un olvido en el sentido empírico y trivial de la palabra (algo que podríamos resolver atendiendo más cuidadosamente a los hechos), o al menos es un error tan *incorregible* que sobre él nos sostenemos nosotros mismos en cuanto portadores de nuestra herencia cultural y en cuanto hombres letrados. Pero ello no elimina la intuición de

---

[1] W. Benjamin, "El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nikolai Leskov", trad. cast. en *Sobre el programa de la filosofía futura*, Ed. Planeta-Agostini, p. 202.

que *todo eso* que hoy nosotros *no podemos comprender de otro modo* que como "literatura" –"Edipo Rey", "Don Quijote", "Hamlet" o "La divina comedia"– fue, en su momento, *otra cosa*, una cosa que ahora no nos es posible percibir más que como algo irremediablemente perdido para la literatura y a causa de ella.

De entre nuestros contemporáneos, quizá haya sido Michel Foucault quien ha sostenido con mayor contundencia esta tesis:[2] al identificar con trazo firme ese "complejo práctico-discursivo" que llamamos "el siglo XIX" (y cuyos límites cronológicos son irreductibles a una fechación tajante), al situarlo a la

---

[2] "Desde Dante, desde Homero, había existido en el mundo occidental una forma de lenguaje que ahora llamamos 'literatura'. Pero la palabra es de fecha reciente, como también es reciente en nuestra cultura el aislamiento de un lenguaje particular cuya modalidad propia es ser 'literario'" (M. Foucault, *Las palabras y las cosas*, trad. cast. Ed. Siglo XXI, pp. 293-294). "Nadie duda de que eso que retrospectivamente tenemos el hábito de llamar 'literatura' existe desde hace milenios. Y esto es precisamente lo que creo que debe ser cuestionado. No es del todo seguro que Dante, Cervantes o Eurípides fueran 'literatura'. Sin duda, pertenecen a la literatura en el sentido de que, en la actualidad, forman parte de nuestra literatura, pero forman parte de ella en virtud de una determinada relación que nos concierne exclusivamente a nosotros. Forman parte de nuestra literatura, no de la suya, y ello por la simple razón de que nunca hubo nada semejante a 'la literatura griega' o 'la literatura latina'. En otras palabras, aunque la relación de la obra de Eurípides con nuestro lenguaje la convierta en 'literatura', no era ese el caso en absoluto de la relación de la misma obra con el lenguaje griego" (M. Foucault, *De lenguaje y literatura*, trad. cast. I. Herrera, Ed. Paidós, pp. 63-64). Sobre todos estos aspectos, *vid.* M. Morey, "La invención de la literatura", en *Literatura en el laberinto*, Ed. Cátedra/Ministerio de Cultura, en donde se atiende a "los acontecimientos mayores, elementales, que inauguran, como sus condiciones de posibilidad, el espacio literario... Es verosímil pensar que, si estas condiciones interiores que le dieron nacimiento desaparecieran, la literatura, tal y como hoy la conocemos, desaparecería también" (p. 106). Advierto desde ahora que, salvo indicación en contrario, soy yo quien traduce directamente las citas (modificando a veces ligeramente las versiones castellanas existentes) y quien subraya los pasajes resaltados.

luz de un horizonte en el que se dibuja la figura ontológica, epistemológica y ético-política del Hombre (el "hombre" de las ciencias humanas y de la Declaración Universal de Derechos), Foucault no solamente ha puesto en evidencia la sorprendente "juventud" de la literatura, sino que ha mostrado sus indisolubles vínculos con los diversos componentes de ese campo epistémico-pragmático: la medicina clínica, la economía política, la biología,[3] la sexualidad, la cárcel, la filología o el hospital psiquiátrico. Esta fulgurante aparición tiene como efecto de largo alcance la *conversión en literatura* –por proyección del presente sobre el pasado histórico– de todo un conjunto (en sí mismo heteróclito y polimorfo) de prácticas y documentos relacionados con las letras y la escritura (pero extraños originariamente a la voluntad literaria), y es la heterogeneidad de ese contenido bruscamente incorporado lo que hace de la literatura un continente de límites especialmente vagos y difusos, tal y como han observado Derrida y algunos otros pensadores si-

[3] A pesar del carácter aparentemente aleatorio e improvisado de los elementos de esta lista –obviamente incompleta, por lo demás–, Foucault ha defendido su íntima interdependencia y su pertenencia intrínseca al mismo estrato en el cual se forma el discurso literario: la "novela" es incomprensible sin el trasfondo de los historiales clínicos y los archivos policiales y penitenciarios, las patologías de la sexualidad no son separables de la discusión sobre lo heredado y lo ambiental, así como la legislación laboral y comercial es indisociable de las micropolíticas del cuerpo y de las estrategias biopolíticas de las poblaciones. Dicho todo esto, hay que señalar también algo a lo que Foucault no parece haber sido siempre sensible: aunque la literatura universal no deje de ser una "invención reciente" (del siglo XIX), no es su única función la de impedirnos ver lo que había en las tradiciones letradas anteriores o exteriores a esa invención, sino también la de hacernos ver en ellas algo nuevo (que, probablemente, permaneció parcialmente ilegible para sus contemporáneos pero de lo que no puede negarse *a priori* que estuviera ya presente en ellas) y, sobre todo, la de permitirnos asumirlas y responsabilizarnos de ellas como sus herederos.

tuados en su estela.[4] En este sentido, la constatación (por parte de estos autores) de que cada una de las grandes obras literarias del siglo XIX comporta un cuestionamiento de los límites mismos de la literatura, podría ser parte de la misma ilusión óptica interior a la perspectiva "literaturocéntrica": como ha sugerido Pierre Bourdieu, no es que los escritores del XIX luchen por eliminar o reforzar ciertas barreras estéticas –por ejemplo, mediante la tensión entre los partidarios del "arte puro" y sus detractores–, sino que extraen el propio valor de sus obras (su categoría de "obras de arte"), y el de ellos mismos como autores, escritores o intelectuales, del campo así constituido, que ofrece efectivamente esas opciones.[5]

Pero ninguna crisis se cierra sin dejar heridas abiertas. Así, la oralidad iletrada de las narraciones populares deja residuos en

---

[4] Tal es la idea derridiana de una "literatura generalizada" (en cuyo seno la verdad sería una ficción cuyo carácter de tal ha caído en el olvido) que transgrede todos los géneros y que permitiría, por ejemplo "estudiar el texto filosófico en su estructura formal, su organización retórica, la especificidad y diversidad de sus estilos textuales, sus modelos de exposición y producción, más allá de lo que alguna vez se llamaron géneros", como podemos leer en "Márgenes de la filosofía". Jean-Luc Nancy y Philippe Lacoue-Labarthe explotan esta tesis en su compilación *L'Absolu Littéraire* (París, Ed. Seuil, 1978). Un resumen de estas discusiones puede leerse en *On Deconstruction*, de J. Culler, trad. cast. Ed. Cátedra, Madrid, 1982.

[5] *Cfr.* P. Bourdieu, *Las reglas del arte*, trad. cast. Ed. Anagrama ("En el campo artístico, llegado a una fase avanzada de su evolución, no caben quienes ignoran la historia del campo y todo lo que ésta ha engendrado, empezando por una relación determinada, absolutamente paradójica, con la herencia de la historia. Una vez más: el campo construye y consagra como tales a aquellos a quienes su ignorancia de la lógica del juego designa como 'ingenuos'... Brisset y Duchamp..., provistos ambos de cualidades tan antitéticas que a ningún biógrafo se le ocurriría compararlos, comparten por lo menos el hecho de existir como pintores para la posteridad tan sólo debido al efecto de la lógica absolutamente particular de un campo que ha alcanzado un alto nivel de autonomía", p. 362).

la época de la literatura, residuos que ofrecen ciertas resistencias, ciertas instancias "no literaturizables".

La pervivencia de la narración oral en la literatura la constituyen esos géneros condenados a la condición de "menores" y tan difícilmente delimitables que llamamos en castellano "cuentos" o "relatos" (breves), pero que otras lenguas caracterizan más sonoramente como *nouvelles* o *short novels*, para señalar su condición de "mini-novelas" o novelas abortadas. A su modo, estos pseudogéneros literarios configuran un resto de oralidad "no novelable", un modo de contar o de narrar que resulta del todo incompatible con la estructura de la novela y, en términos generales, con la literatura. Los "cuentos" –asociados indefectiblemente a la infancia (época de oralidad)– no son, sin embargo, la "infancia" de la literatura, no son nudos argumentales que al hacerse adultos hayan de convertirse en novelas. Si hemos de imaginarlos como niños, se trata de niños que se niegan a crecer, que representan justamente el aspecto de la infancia que la maduración no puede eliminar ni reciclar. A pesar de ser tan corriente su definición en función de la extensión (la "brevedad"), un cuento no es una novela abreviada o en germen sino algo radicalmente distinto de una novela, y por ello terminan tan a menudo en fracaso los intentos de convertir en novela lo que no es, por su esencia y condición, más que un relato, así como los esfuerzos –penosos aunque comprensibles– de algunos cuentistas por reciclarse como novelistas. Si el cuento es un género menor, su minoría no es cuantitativa sino cualitativa, se trata de una minoría que se diferencia de los géneros mayores por su naturaleza y no por su longitud (hay también, ciertamente, ocasiones en las cuales lo menor conquista lo mayor siguiendo estrategias de "guerrilla semiológica": así, una buena parte de la literatura rotulada como "fantástica" o del "realismo mágico", no es en absoluto una innovación de la novelística, o no lo es más que en un senti-

do perverso, pues se trata de cuentos disfrazados de novelas, de niños –o sea, de relatos míticos– ataviados como personas mayores).

El cuerpo del relato de Melville está precedido de una mínima introducción y termina con un epílogo igualmente sucinto. En esa breve presentación, el narrador –posición que ocupa un abogado, doctor de la argumentación– advierte al lector sobre las dificultades de la tarea así emprendida: ha conocido, por razones profesionales, a muchos escribientes, cuya historia podría relatar arrancando lágrimas a los corazones sentimentales y nobles pasiones a los más templados, pero *renuncia* a ello a cambio de unos pocos fragmentos de la vida de Bartleby,[6] un hombre cuya biografía –recordemos que la novela tiene forma biográfica– no puede hacerse ("No hay material alguno para redactar una biografía completa y satisfactoria de este hombre").[7] Sin bio-grafía, es decir, sin posibilidad de que su vida (*bios*) se convierta en escritura (*graphia*) o, más exactamente, en literatura: la vida de Bartleby es *una pérdida irremediable para la literatura* ("It is an irreparable loss to literature"). "Irremediable" quiere decir que no se trata de una "falta de datos" por parte del abogado, una carencia que pesquisas más insistentes podrían resolver, sino de una radical incompatibilidad entre la vida de Bartleby y la literatura: de nuevo hay que decir aquí que la *pobreza de información* que afecta al caso del que se trata no es cuantitativa sino cualitativa, hay algo en la vida misma de Bartleby que no se deja reducir a la literatura. Ahora bien: si el narrador renuncia a la biografía a cambio de

[6] "I waive the biographies of all other scriveners, for a few passages in the life of Bartleby" ("Renuncio a hacer la biografía de todos los demás escribientes a cambio de unos pocos episodios de la vida de Bartleby"). Tomo las citas de la edición de 1856, reproducida en Herman Melville, *Shorter Novels*, Introd. y notas de Félix Martín Gutiérrez. Ed. Alhambra, Madrid, 1982.

[7] "No materials exist, for a full and satisfactory biography of this man."

la vida de Bartleby, y si tal vida, precisamente por no ser "biografiable", está irremediablemente perdida para la literatura, ello quiere decir que lo que el autor anuncia en el prólogo es su *decisión* de no hacer literatura, su renuncia a la literatura o el hecho de que *prefiere no* hacer literatura.

Puesto que esta "lógica de la preferencia negativa" es el núcleo de la historia, conviene desde el principio aclarar su estatuto en este punto: no se trata de que el abogado, pudiendo "novelar" la vida de Bartleby, renuncie a hacerlo; como acaba él mismo de señalar, no es cuestión de querer o de no querer, sino de que –irremediablemente– *no se puede* hacer literatura con tal cosa. La preferencia negativa, la renuncia, sólo se refiere a la elección del objeto: al preferir la vida no novelable de Bartleby frente a las biografías factibles del resto de los escribientes, el abogado elige la no–literatura frente a la literatura (como Melville escoge el relato breve frente a la novela: no por incapacidad profesional, sino por respeto hacia su objeto). La preferencia negativa no es, pues, una preferencia nihilista (elegir la nada en vez de algo) sino una elección positiva. Una elección que, sin duda, como toda elección, comporta una renuncia e incluso un sacrificio: *el sacrificio de la literatura*; el abogado, que al escribir narraciones intenta elevarse desde el mundo del formulismo escritural del que procede hasta el más noble continente de la literatura, sacrifica su propia condición de escritor (*writer*) justamente para relatar la innovelable vida de un escribiente (*scrivener*).

Esto –el reparar en la existencia de escribientes– nos recuerda que no podemos conformarnos con oponer literatura y oralidad, porque mucho después del fin de la oralidad, y mucho antes del comienzo de la literatura, había ya escrituras y escribientes, aunque no hubiera aún escritores. Pensemos, sin ir más lejos, en la vieja querella contra la escritura que de un modo tan perfecto escenifica el *Fedro* de Platón. Las quejas de Pla-

tón no pueden ser quejas contra la literatura, justamente porque, como acabamos de recordar, "la literatura es una invención reciente" de la cual nada sabía un griego del siglo IV antes de nuestra era. Las quejas de Platón son, en todo caso, *quejas contra la escritura*. La relación de la cultura griega antigua con la escritura es, ciertamente, ambigua. Marcel Detienne ha reconstruido cabalmente la impresión que debieron experimentar los hombres griegos que –formados en una cultura que, en términos generales, fue una cultura oral hasta el siglo VII– pudieron por primera vez *leer* los mitos que habían venido memorizando durante generaciones, una experiencia que puede describirse quizás como *el descubrimiento de la literalidad*. La mera comparación de las tablillas en donde se recogen tales historias arroja un saldo inequívoco: lo que la narración oral hacía pasar como "la misma historia repetida siempre con las mismas palabras" se evidencia entonces como un rosario de versiones cuya comparación literal permite bruscamente observar las abrumadoras divergencias de unas con otras, procurando un sentimiento "melancólico" de pérdida (definitiva e irremediable) de la "versión original", cuyo modelo permanece aún adherido a la imagen de una memoria oral en la cual la diferencia entre el significante y el significado no se materializa, y hace posible, por tanto, soñar con una emanación directa de la palabra a partir de la cosa. Al contrario, con la escritura, sin duda, "el verbo se hizo carne", es decir, el significante adquirió cuerpo inaugurando la dolorosa conciencia de su total desemejanza con la cosa que señala y con la afección que despierta en el alma. Tal es la queja de Platón contra los signos gráficos: son exterioridad pura, permanecen obstinadamente mudos, no dejan adivinar en absoluto el significado al que deberían servir de vehículo; pueden repetirse –exactamente, literalmente–, pero no por ello se dice algo al utilizarlos.

Es evidente que la queja de Platón no apunta hacia un "retorno a la oralidad perdida", que sabe imposible –después de todo, él, a diferencia de Sócrates, *escribió* sus diálogos–, sino al hecho de que, para que los signos gráficos de la escritura superen esa literalidad mortífera que los convierte en tumbas del significado, es necesario que la lectura los *anime* desde una voz interior que conserva la sabiduría del acervo cultural común.[8] Es probable que este compromiso entre escritura y memoria anunciado por Platón contenga el secreto de la cultura griega, cuyos mitos orales sobrevivieron –secularizándose sin perecer– a la implantación de la escritura, a la monetarización del intercambio y a la urbanización de la vida social, conservando plenamente su vigor, tal y como lo prueban sus tradiciones artísticas (y específicamente la poesía y la tragedia) e intelectuales. Pero ello no elimina el aspecto "bastardo" de la literalidad permitido por la escritura, ése que concentra al mismo tiempo sus ventajas prácticas (la posibilidad de copias exactas) y sus desdichas teóricas (la letra muerta), no la transmisión del espíritu sino la reproducción de la letra. Si las objeciones de Platón contra el hermetismo de los signos escritos ya nos ponen sobre aviso de que la *lectura* (la comprensión del texto) y la *escritura* (su registro literal) no tienen por qué caminar juntas, y de que la práctica de la escritura es precisamente la *ocasión* de que se produzca su divorcio, ello se hará tanto más ostensible si, desde una cultura asentada sobre una mitología de procedencia oral, nos desplazamos hacia otras apoyadas en una religión de Libro. Durante siglos –al menos hasta la formulación reformista de la doctrina de la "li-

[8] Sobre este tema ha trabajado infatigablemente Emilio Lledó; citemos solamente el ensayo específico sobre el mito platónico de la escritura y la memoria, *El surco del tiempo* (Ed. Crítica), o bien los contenidos en el compendio *Imágenes y palabras* (Ed. Taurus).

bre interpretación" de las Escrituras–, el escribir estuvo, en una proporción cuantitativamente importante, completamente separado del leer y del comprender, y fue perfectamente compatible con un grado más o menos importante de analfabetismo. Nótese que, allí donde la Escritura es un punto de partida –un hecho originario ante el que uno se encuentra, no una traducción o una versión de algo anterior–, allí donde la Escritura es lo original (porque no tiene ningún "autor" humano), lo único que cabe es hacer copias lo más fieles posibles, preservar la literalidad de la palabra divina como una marca sobre la piel cuyo misterio es insondable; *escribir* (para un ser humano) *no puede significar otra cosa más que copiar* y, por así decirlo, cargar con la letra. Mucho antes de que la Naturaleza se convirtiese en escritura –para las tradiciones herméticas, para Galileo, para Schelling y los románticos–, fue la Escritura la que se reveló como naturaleza (lo que los hombres no han hecho, la obra de Dios). El desciframiento del mensaje excede en tal medida las finitas capacidades del mortal que sólo se puede pensar, como primera y urgente tarea, en su conservación literal. Para ello no se bastan los doctores. Hacen falta copistas.

Escribir es copiar, multiplicar un original que no se lee ni se comprende del todo, y, sin duda, un gran número de copistas medievales vivieron bajo esa experiencia del Libro toda la herencia documental legada por la Antigüedad (los textos de Aristóteles o de Platón debieron parecerles tan "caídos del cielo" como la misma Biblia). La minoría de los "lectores" (los doctores que leen, interpretan y comprenden) no solamente estuvo rodeada de la muchedumbre orgánicamente analfabeta –campesinos, pastores y artesanos– que vivía de relatos orales y necesitaba de la mediación de estos doctores para acceder al texto sagrado, sino secretamente alimentada por un anónimo ejército de escribientes, funcionalmente analfabetos, que a menudo reproducían un texto que no comprendían (a veces en

una lengua que desconocían parcial o totalmente), que en sentido estricto no leían y que no interpretaban –antes de que las actuales máquinas reprográficas solucionasen este problema, la "interpretación" de los copistas fue un grave obstáculo que a menudo se interpuso entre los originales y sus copias, deteriorando y corrompiendo la transmisión literal de las doctrinas–, puesto que la no interpretación, la copia literal pero iletrada (legible pero no leída), era condición de su oficio, para el que se exigía una habilidad de letra –y de vista– en un sentido distinto (se recordará la importancia que, antes de generalizarse la escritura mecánica, se otorgaba en la formación al hecho de tener "buena letra"). Escribir es copiar, y *copiar es ver sin leer*, es decir, sin entender y sin juzgar, sin ser autor ni tener autoridad (los taquígrafos, estenotipistas y mecanógrafos –no en vano oficios "menores" frecuentemente reservados a mujeres en las sociedades modernas–, mucho más que los notarios, escribanos o secretarios judiciales –que tienen autoridad–, mucho más que los escritores –que son autores– y mucho más que los impresores –que son artesanos–, han sido y son –mientras duren– los herederos contemporáneos de los escribientes y copistas premodernos). Todo ello, en un clima –que la profesión de escribiente conservó hasta el siglo pasado– francamente ceremonial.

El copista es, pues, aquel de quien se espera que repita literalmente, que reproduzca textualmente fórmulas y formulismos (jurídicos, religiosos, retóricos o científicos, tanto da*) como letra muerta*,[9] es decir, sin asistencia alguna de esa "voz interior" que comprende e interpreta, que rememora e interioriza. Si recordamos la antigua advertencia de Platón (que la escritura no es más que letra muerta, cárcel del alma y sepulcro del espíri-

[9] Esta actividad repetitiva, monótona y mecánica del escribiente, no está tan lejos del artesanado como una visión idealizada de la artesanía podría hacernos pensar.

tu mientras no esté animada por la voz interior que recuerda una tradición oral indeleble),[10] esto significa que para ser escribiente es preciso renunciar a toda comunidad de origen –de modo que a uno le sea posible copiar un manuscrito en su propia lengua como si se tratase de una lengua extranjera totalmente desconocida, absteniéndose completamente de toda intelección y haciendo abstracción del sentido (los filólogos críticos, según un principio aprovechado también por los psicoanalistas, aprecian sobremanera la profesionalidad de aquellos copistas que se han esforzado en reproducir literalmente expresiones que para ellos no podían tener ningún sentido, o incluso que tenían un sentido ofensivo o blasfemo, considerando ese esfuerzo como prueba de la fidelidad de la copia). Si, al contrario, nos desplazamos hacia la experiencia moderna de la lectura silenciosa de obras literarias, la ausencia de esa "voz interior" nos parecerá sinónimo de "falta de personalidad", de carencia de individualidad y de identidad propia y privada, como un defecto de subjetividad (falta de imaginación, de capacidad para fantasear y fabular, rasgos que en un lector de literatura son defectos pero que en el escribiente son virtudes). Hasta en los procesos de aprendizaje –por ejemplo, del oficio de pintor o de escultor– la "copia" ha perdido todo su prestigio. En cualquiera de los dos casos, se trata de una experiencia de la escritura completamente deshabitada de verdad, ya entendamos la verdad como "desocultación" y "anámnesis" (*alétheia*) o como "sinceridad" y "autenticidad" (vivencia), dejando únicamente margen para la corrección o la incorrección, es decir, para la denostada concepción de la verdad como "correspondencia" (en este caso, correspondencia literal entre manuscrito original y copia).

[10] "Así pues, el que deja algo escrito, como el que lo recibe, en la idea de que de las letras derivará algo cierto y permanente, está probablemente lleno de una gran ingenuidad" (*Fedro*, 275c).

La literalidad aparece, pues, como sometida a una doble negación histórica: se presenta, a la luz de sus precedentes pre-letrados, como una amenaza para la "comunidad oral" cuya memoria traiciona al hacer posible el divorcio entre el espíritu y la letra, convirtiendo al escribiente en un ser sin comunidad, en un traidor a su tradición; pero también se manifiesta como algo negativo para la visión retrospectiva que de ella se hace la literatura: en comparación con el lector-escritor moderno que constituye su posteridad, el escribiente es un ser sin personalidad, sin individualidad ni experiencia interior propia, sin vida privada. Digamos que la comunidad mnémica de las tradiciones orales representa una experiencia ideal de "lectura sin escritura" (leer en la propia memoria interior la tradición expresada por la voz común, sin necesidad de transcripción documental o registro gráfico), mientras que la literalidad proporciona otra experiencia no menos ideal, la de la "escritura sin lectura" (la mano que copia sin que el ojo interior comprenda ni lea, sin que lo escrito haga eco en el escribiente, tan carente de identidad como la letra muerta misma). Por supuesto, ambas experiencias son perfectamente compatibles: repitámoslo, el matrimonio entre lectura y escritura (que hace de todo lector un escritor *in fieri* y de todo escritor un lector *in actu*) es la clave de esa "invención reciente" que llamamos literatura. La experiencia preliteraria combina sin problematizarlas la lectura ágrafa y el grafismo afónico, y el mismo copista que reproduce sin entender es, en otras facetas de su existencia, receptor o emisor de narraciones orales, sobre todo si tenemos en cuenta que la lectura preliteraria de textos no está nunca dirigida a un lector solitario que descifra el escrito en silencio escuchando únicamente la voz interior de su conciencia, sino pensada desde el principio para ser leída en voz alta y en comunidad.

La literatura –y la figura del escritor-lector que su campo posibilita– no viene únicamente, como señala Benjamin, a liqui-

dar la narración oral (y, por tanto, a enterrar la "voz de la comunidad", el relato popular anónimo), sino también a "superar" la literalidad de los copistas y escribientes. Viene a devolver a la letra la "voz interior" añorada por Platón, sólo que ésta ya no es la voz de la tradición más antigua y original, la de la memoria (oral), sino la voz individual y privada de la conciencia personal de cada ciudadano ("burgués") particular. La adhesión a la literalidad, el culto a la letra, como bien sabía el Ateniense, no procura en absoluto *un* significado, de ahí que la literalidad no deje más que dos caminos abiertos: o bien la abstinencia interpretativa, prescrita a los copistas y, en general, a los no doctos; o bien una pluralidad delirante e ilimitada de sentidos alegóricos o figurados, en la cual sólo es posible *fijar* la lección "verdadera" mediante un criterio arbitrario de autoridad, externo al texto. Por ello, mientras imperó la literalidad, no fue posible la interpretación libre de la escritura, sino únicamente la no interpretación (copia obediente e impersonal) o la lección autoritaria. Solamente cuando se libera al texto de la autoridad y al copista de la obligación de abstenerse de leer, puede surgir una "voz interior" (personal, particular, privada) que, en diálogo con el texto, pugne por encontrar la "recta interpretación" (el acuerdo, nunca definitivamente cerrado, entre lo que el texto trae escrito y lo que se oye decir a la voz interior mientras los ojos leen). El texto sólo entrega su sentido cuando *resuena* en el interior del lector, pero esa interioridad (que no es otra cosa sino la mentada marea ilimitada de figuraciones y desviaciones de sentido posibles, que fuera la pesadilla de escribas y doctores de la ley) sólo llega a encontrar la dirección recta, es decir, sólo llega a encarnarse en un significado propio cuando *se reconoce* en el texto (de ahí el tema de la "identificación" del lector con la obra a través de los personajes). La *dialéctica de la interpretación* es precisamente este diálogo entre la resonancia interna y el reconocimiento exter-

no, entre el espíritu y la letra. La "melancolía" del novelista es el modo quintaesenciado de la nostalgia de la comunidad perdida, el síntoma de que la voz que ahora anima el texto es la voz solitaria de un individuo particular, que no puede soñar con encontrar eco en una comunidad, sino solamente aspirar a una asociación pública o sociedad civil (*Bürgerliche Gesellschaft*) con el resto de los ciudadanos (o sea, de los lectores-escritores, de los que saben leer y escribir). Como a Deleuze le gusta repetir: falta el pueblo (y falta definitivamente). La hermenéutica, la idea de una "obra abierta" o de un "diálogo con los textos", que a menudo identificamos con una actitud nihilista o posmoderna, es a todos los efectos producto de la modernidad y coetánea de la literatura y de su forma superior, la novela.

Pero, por su parte, también la literalidad preliteraria de las escrituras deja residuos en la época de la literatura: aquellos textos y documentos *escritos* que no se consideran parte de la literatura. No me refiero tanto a textos de intención científica, teórica o divulgativa (que los deconstructivistas incluirán de buena gana en la literatura), como a cartas, dietarios, actas, historiales, sentencias judiciales, testimonios policiales, libros de contabilidad, noticias de prensa, registros comerciales y archivos públicos y privados, contratos jurídicos, etc.,[11] caracterizados justamente por su alto grado de estereotipación y su gran dosis de formulismos. Estos no son géneros literarios, son algo demasiado insignificante como para ser considerado literatura.

---

[11] La frontera no es tan nítida como podría pensarse. En el caso de los "grandes escritores" o de los hombres públicos de gran celebridad, una gran cantidad de material documental no escrito con voluntad literaria pasa a veces a ser publicado y a ser considerado como parte de su obra (y, por tanto, virtualmente, como literatura). ¿Hasta qué punto podríamos decir que la correspondencia de Nietzsche, las entrevistas de Foucault o los artículos periodísticos de Ortega y Gasset no forman parte de su obra? ¿Hastá qué punto podríamos

Y, en cierto modo, el problema de Melville parece ser éste: hay que elegir un género menor (menor que la novela) para narrar algo cuya grandeza consiste en ser demasiado pequeño para la literatura. Bartleby es una objeción contra la novela, uno que ha muerto tan pobre que no ha dejado nada. Melville *prefiere no* escribir una novela cuyo narrador *prefiere no* hacer literatura acerca de un escribiente que *prefiere no* escribir. Ciertamente, el escritor no deja de sentir esa "melancolía" compasiva que Benjamin asociaba a la novela ("Por primera vez en mi vida, me invadió un sentimiento de aguda y desbordante melancolía");[12] pero, en un soberbio pasaje, hacia la mitad de la narración, el abogado confiesa que su melancolía se ha convertido en miedo y su piedad en rechazo.

> "Mis primeras emociones fueron la compasión sincera y la pura melancolía, pero, a medida que crecía mi conciencia del desamparo de Bartleby, esa melancolía se convirtió en temor y aquella compasión en repulsión. Es tan terrible como cierto que la imagen o la visión de la desgracia despierta en nosotros buenos sentimientos; pero no lo es menos que, en ciertos casos, tales sentimientos cesan a partir de cierto umbral. Yerran quienes afirman que ello se produce como inexorable consecuen-

---

excluir de la categoría de "literatura" los diversos planes, esbozos o apuntes de Hölderlin o de Proust, o las cartas de Mann? Pero la voracidad de la literatura –la voluntad de reclamar derechos de autor sobre la vida privada y de convertir la existencia en originalidad– también ataca a los "hombres vulgares": cuando Philippe Lejeune emprendió la publicación de diarios (de los llamados "íntimos") de personas desconocidas, uno de sus lectores (Marc Ligeray) le dirigió una carta que, a pesar de ser fácilmente descalificable, contiene una pregunta importante: ¿Es eso literatura? (el cruce de opiniones entre Lejeune y Ligeray puede consultarse en castellano en el número 182-183 de la *Revista de Occidente*, Madrid, Julio-Agosto de 1996).

[12] "For the first time in my life a feeling of overpowering stinging melancholy seized me".

cia del egoísmo inherente al corazón de los hombres. Es más cierto que ocurre porque desconfiamos de poder remediar un mal total y excesivo. En las personas sensibles, la piedad va acompañada a menudo de dolor. Y cuando, a fin de cuentas, se percibe que esa conmiseración no puede conducir a ningún remedio efectivo de la desdicha, el sentido común inclina al alma a librarse del dolor."[13]

II. El misterio de Bartleby

Ahora bien: ¿qué hay en la vida de Bartleby que impida su argumentación novelesca? Como recordaba la cita benjaminiana de Pascal, para novelar un argumento hacen falta recuerdos, y para que haya recuerdos hace falta un pasado, que es justamente lo que Bartleby no tiene:[14] nada se sabe de sus parientes, de su lugar de nacimiento o de su situación anterior al

[13] "My first emotions had been those of pure melancholy and sincerest pity; but just in proportion as the forlorness of Bartleby grew and grew to my imagination, did that same melancholy merge into fear, that pity into repulsion. So true it is, and so terrible, too, that up to a certain point the thought or sight of misery enlists our best affections; but, in certain special cases, beyond that point it does not. They err who would assert that invariably this is owing to the inherent selfishness of the human heart. Ir rather proceeds from a certain hopelessness of remedying excessive and organic ill. To a sensitive being, pity is not seldom pain. And when at least it is perceived that such pity cannot lead to effectual succor, common sense bids the soul be rid of it." Se notará que es la segunda vez que Bartleby aparece como algo *irremediable*, precisamente porque su alma está más allá de todo alcance ("it was his soul that suffered, and his soul I could not reach").

[14] Esta "carencia de pasado" sólo tiene una excepción: el rumor que el abogado deja caer al final del relato acerca de un empleo anterior. Ahora bien,

momento en que entra en contacto con el abogado, cuyas pesquisas para obtener directamente de Bartleby esta información —o cualquier otra— fracasan estrepitosamente.

"—Bartleby, ¿podrías decirme dónde naciste?

—Preferiría no hacerlo.

—¿Querrías decirme *algo* sobre ti?

—Preferiría no hacerlo.

—¿Por qué razón te niegas a hablar conmigo? Siento simpatía por ti.

...

—¿Qué me respondes, Bartleby?

---

aunque este rumor tenga una indudable importancia hermenéutica —en principio, para el propio narrador (y es de suponer, en consecuencia, que también para Melville, dado el lugar de honor que le reserva en el epílogo del relato), pero asimismo para Giorgio Agamben, que en "Bartleby o de la contingencia" cree, con argumentos muy convincentes, haber encontrado en él la clave de la figura del escribiente (no así, desde luego, en el caso de Deleuze en su "Bartleby o la fórmula")—, no conviene perder de vista que se trata de un mero rumor —algo que el abogado no conoce de primera mano y sobre cuyo carácter indirecto, así como sobre la inseguridad de su fundamento, no deja de advertir ("Upon what basis it rested, I could never ascertain; and hence, how true it is I cannot now tell" ["Nunca pude cerciorarme de la base en que se apoyaba ese rumor y, por tanto, no puedo medir lo que en él hay de verdad"]). Este carácter indirecto es especialmente importante si tomamos en serio la indicación del narrador al comienzo del relato, según la cual, en el caso de Bartleby, no puede asegurarse nada que no proceda de fuentes directas ("Bartleby was one of those beings of whom nothing is ascertainable, except from the original sources"). Como en seguida sugeriremos, en este caso resulta esencial que el cuerpo del relato se atenga a aquello que el abogado ***ha visto con sus propios ojos*** (y la necesidad de atenerse a ello es incluso lo que obliga a Melville a cercenar el rumor del cuerpo narrativo principal, ofreciéndolo sólo en el epílogo), es decir, a aquello que ha presenciado, que ha vivido ***en presente***, excluyendo como hipótesis marginal el rumor que procede del pasado.

–Preferiría no responder en este momento (subrayados de Melville)."[15]

Y no se trata sólo de su pasado remoto, su infancia o sus orígenes, sino incluso de su pasado inmediato: Bartleby no llega a la oficina como uno que viene de otro lugar en donde hubiese estado antes (sobre todo: no viene "de la calle"), Bartleby adviene ("the *advent* of Bartleby", escribe Melville), aparece.

Más claro aún es el hecho (que igualmente imposibilita su biografía) de que Bartleby no tiene porvenir alguno, de que carece por completo de proyectos de futuro; rechaza una por una todas las salidas que a su situación se ofrecen (es decir,

---

[15] "–Will you tell me, Bartleby, where you were born?

–I would prefer not to.

–Will you tell me *anything* about yourself?

–I would prefer not to.

–But what reasonable objection can you have to sepak to me? I feel friendly towards you.

...

–What is your answer, Bartleby?

–At present I prefer to give no answer".

Ya antes el abogado había reparado en que Bartleby se ha negado a decirle quién era, de dónde venía o si tenía algún pariente en alguna parte ("He had declined telling who he was, or whence he came, or whether he had any relatives in the world"). Aunque, como es lógico, la "declinación" supone una gran diferencia, esta misma carencia de pasado afecta a otros personajes de Melville, y notoriamente a su última criatura, el marinero Billy Budd, protagonista de un diálogo comparable al recién citado; al preguntarle su lugar de nacimiento, responde:

–Perdón, no lo sé.

–¿No sabes dónde has nacido? ¿Quién fue tu padre?

–¡Sabe Dios!

–¿Sabes algo sobre tus orígenes?

–No, señor."

(*Billy Budd, marinero*, trad. cast. J.M. Valverde, Ed. Planeta, Barcelona, 1971 [reed. Salvat/Alianza], pp. 26-27.)

renuncia a todos los futuros posibles para su presente): seguir trabajando, un despido indemnizado, otros puestos de trabajo, incluso irse a vivir a casa del abogado, hasta el punto de que, cuando finalmente se le traslada a la cárcel –lugar de privación de libertad y, por tanto, de negación esencial del futuro, ámbito de los sin-futuro–, ello se hace, en palabras del abogado, ante la imposibilidad de imaginar algún futuro adecuado para el escribiente.[16] Una novela necesita un argumento, y el argumento siempre es la explicación –más exactamente la argumentación– del modo en que, a partir de una situación inicial, se desembocó en la situación final. En este caso, tal cosa es imposible porque faltan el principio y el final a partir de los cuales se podría explicar la singularidad presente, es una historia sin planteamiento ni desenlace, una historia de la que sólo existe "el medio", pero no el comienzo ni el fin. ¿Significa eso que la historia de Bartleby tiene únicamente "nudo"? Si Bartleby no tiene ayer ni mañana, ¿es todo él presente? Lo es, en cierto modo, en el sentido de que, al no proceder de ningún otro lugar ni tener otro lugar adónde ir, Bartleby sólo puede estar en la oficina del abogado (que se niega a abandonar en todo momento, y de la que no sale quizá ni un sólo instante desde que es contratado hasta que se le expulsa por la fuerza), oficina que constituye su presente, su único lugar de presencia. Esta inquebrantable adhesión al presente queda reflejada en expresiones obsesivamente repetidas ("No; I would prefer not to make any change"... "I like to be stationary", "No: *at present* I would prefer not to make any change at all") que

[16] El abogado sugiere un encierro lo más liviano posible hasta que pueda tomarse alguna determinación menos tajante (es decir, imaginar otro futuro más plausible), "aunque, a decir verdad, no podía hacerme idea de cuál pudiera ser" ("till something less harsh might be done –though, indeed, I hardly knew what").

indican que su única temporalidad es "ahora" ("at present"): *siempre estaba allí* ("he was always there"). El abogado no tarda en descubrir que Bartleby no va nunca a ninguna parte, que de hecho jamás sale de la oficina, que vive allí ("It was quite sure that he never went anywhere in particular"). Pero ***todo aquello que no puede pensarse como consecuencia de un tiempo anterior, todo aquello de lo cual no cabe imaginar una prolongación en el futuro, se torna inusualmente ligero y liviano, transparente, translúcido, eminentemente frágil e inconsistente.*** Así, el presente de Bartleby –lo único que tiene, su presencia– es algo que pasa casi inadvertido. Esto, además de la escasez de su alimentación,[17] explica la fragilidad, la extremada delgadez de Bartleby y su constante palidez. Bartleby no está en la serie del tiempo, adviene sin antecedentes y permanece sin consecuencias: es, exactamente, un espíritu, un espectro –algo situado fuera de la cadena de la causalidad física–, el fantasma de la oficina, el espíritu de los escribientes.

[17] Que Bartleby vive sin comer es una sospecha que empieza a rondar la mente del abogado cuando repara en que jamás le ha visto fuera de la oficina; llega entonces a la conclusión de que, sin salir de la oficina, se alimenta exclusivamente de bizcochos con jengibre ("Zingiber *officinale*") que le traen a las once de la mañana: "He never eats a dinner, properly speaking" ("Nunca come propiamente hablando"). Y, más adelante: "It was quite sure he never visited any refectory or eating-house; while his pale face indicated that he never drank beer... or tea and coffee even" ("Era casi seguro que nunca iba a un comedor o a una casa de comidas; por otra parte, su cara pálida revelaba que nunca bebía cerveza, ni siquiere café o té"). El propio Bartleby confirma esta sospecha cuando el cocinero de la prisión, por mediación del abogado, le pregunta si desea algo especial para comer, a lo que responde: "I prefer not to dine today, it would disagree with me; I am unused to dinners" ("Prefiero no comer hoy; desentonaría conmigo: no tengo costumbre de comer"). Cuando el mismo cocinero pregunta al abogado, durante su segunda visita a la cárcel, si Bartleby vive sin comer, el narrador responde afirmativamente mientras cierra los ojos del cadáver ("Lives without dining").

No se puede hacer la biografía de un fantasma, de un aparecido (su empleador llega a expresarse diciendo: "apareció la aparición de Bartleby" ["the apparition of Bartleby appeared"], cuando le encuentra casualmente en la oficina un domingo por la mañana), por la simple razón de que un fantasma no tiene biografía. Es un espectro que sólo se aparece en la oficina, y ello explica su negativa a salir de ella, como si el aire exterior (el "aire libre") resultase para él tan letal como la comida. Así pues, tampoco parece haber, en sentido estricto, nudo.

Tal es el misterio de Bartleby: su presencia es al mismo tiempo opaca –impenetrable ("su alma estaba fuera de mi alcance")– y superficial como una piel sin cuerpo, o más bien es impenetrable justamente porque no tiene interior, porque no hay ningún lugar en donde penetrar, es toda ella exterioridad, en un retrato fiel de las condiciones del buen escribiente antes enumeradas. Si la literatura es hija de la interioridad, de la privacidad, he ahí otra razón por la cual la vida de Bartleby está irremediablemente perdida para la literatura. La novela necesita personajes con vida interior, con personalidad, puesto que sólo hay literatura cuando lo escrito deja de ser "letra muerta", copia literal pero muda, para ser leído (o sea: interpretado) por esa voz interior y privada que vivifica la letra. En este sentido, hemos de considerar todos los esfuerzos del abogado por enterarse de quién es Bartleby, por penetrar en su interior o interpretar su conducta, como esfuerzos por convertirse en escritor, en literato o en novelista que interpreta y resucita la letra muerta. En cierto modo, son intentos de distinguirse, como escritor (alguien que inventa, que crea, que no se limita a repetir sino que construye mundos, tramas de sentido, personajes con alma), del escribiente (el que sólo copia y reproduce sin entender ni imaginar, como un autómata

sin juicio personal). Y son estos esfuerzos los que se estrellan una y otra vez contra un muro de silencio. Las "interpretaciones" del abogado, como han notado Agamben y Deleuze, son siempre ridículas (así cuando piensa en un trastorno mental como causa del comportamiento de su empleado, o cuando interpreta la negativa de Bartleby a seguir copiando como consecuencia de una enfermedad de la vista) e inverosímiles y, por ello, una vez más, incapaces de constituir el argumento de una novela.

Sin embargo, más que un silencio absoluto, el muro de Bartleby manifiesta el silencio de la escritura del que ya hablaba Platón en el *Fedro*: si se les pregunta a las letras lo que quieren decir, ellas sólo responden "con el más altivo de los silencios", *prefieren no* significar nada. También el abogado habla, a propósito del silencio encubierto de Bartleby –encubierto por un discurso que sólo aparentemente es tal–, de altivez y soberbia ("pallid haughtiness"). Bartleby no se calla, repite insistentemente las mismas fórmulas, como las repiten los escritos que él copia sin leer. Y así como esas letras no le dicen nada al copista, tampoco el copista cuando repite fórmulas lingüísticas quiere decir nada con ellas (al carecer de interioridad, no acompaña su discurso de ninguna intención). "Lo mismo les pasa a las palabras escritas. Se creería que hablan como si pensaran, pero si se les pregunta con el afán de informarse sobre lo que dicen, expresan tan sólo una cosa que es siempre la misma" (*Fedro*, 275d): *prefer not to, prefer not to, prefer not to*; rechazan toda lectura, toda interpretación. Por eso todas las interpretaciones del abogado están condenadas al fracaso, porque no hay nada que interpretar ni que novelar, sino únicamente "frases hechas", formulismos huecos. Toda lectura de "Bartleby, el escribiente" es un *misreading*, porque Bartleby, el escribiente, es un *unreading*; jamás se le ha visto leyendo, ni siquiera el periódico, sino solamente

copiando o mirando al muro ciego cercano a su mesa.[18] Como un manuscrito cuyo significado nadie pudiese descifrar, Bartleby es un ser impenetrable, inexpugnable: nadie sabe quién es.

El abogado confiesa esta ignorancia en varias ocasiones a lo largo del relato. Una de estas declaraciones se produce cuando los nuevos inquilinos de sus antiguas oficinas –en donde Bartleby ha quedado abandonado como un mueble inservible– vienen a preguntarle: "–¿Quién demonios es? –La verdad es que no puedo darle información alguna. No sé nada sobre él (*I know nothing about him*)". Otra se encuentra al final del relato o, mejor dicho, en su epílogo: "Permítaseme decir que, si este breve relato ha interesado al lector lo suficiente como para despertar su curiosidad acerca de quién fuera Bartleby..., mi única respuesta posible es que comparto plenamente esa curiosidad, pero soy completamente incapaz de satisfacerla".[19] Esta es la (para el abogado) terrible verdad: que *Bartleby muere sin que nadie sepa quién es* (ni ninguna otra cosa de sustancia sobre él). La vida de Bartleby está irremediablemente perdida, no sólo para la literatura. Es irrecuperable. Es cierto que hay intentos de derribar ese muro de silencio o de formulismos huecos, además de los reiterados interrogatorios cuyo desenlace es siempre la preferencia negativa. Nada más contratarle, el abogado instala a Bartleby en la parte de sus dependencias que él mismo ocupa (separada por puertas correderas de sus otros asistentes), pero le aísla de su vista mediante un biombo de co-

[18] "I had never seen him reading –no, not even a newspaper; that for long periods he would stand looking, at his pale window behind the screen, upon the dead brick wall".

[19] "Let me say, that if this little narrative has sufficiently interested him [the reader], to awaken curiosity as to who Bartleby was..., I can only replay that in such curiosity I fully share, but am wholly unable to gratify it".

lor verde: "And thus, in a manner, privacy and society were conjoined" ("Así, en cierto modo, se conjugaba la privacidad con la vecindad"). A partir de este momento, el narrador se refiere en repetidas ocasiones al lugar ocupado por Bartleby como "su privacidad" ("his privacy"). Pero cuando, intrigado por el misterio, se decide a violar esa privacidad –alegando, igual que en el epílogo, la necesidad de "satisfacer su curiosidad"–,[20] él mismo comprende que no hay tal cosa (Bartleby no tiene nada de su propiedad: vive en casa de otro y su mesa-alcancía es también de otro).[21] La mesa es metáfora del mismo Bartleby: como él, no tiene nada (de interés) en su interior, nada personal u original. No es nadie en particular, no tiene privacidad porque no es un individuo privado. Tal es otra de las fórmulas que Bartleby repite insistentemente: *I am not particular.*[22] No tiene nada dentro: su aparente privacidad está totalmente vacía.

Cuando el abogado dice que Bartleby "no ha dejado nada", se olvida de sus copias, las copias que ha hecho para él mientras escribía. ¿Por qué no acude a ellas en busca de respuesta? Porque sabe que son letra muerta, que en ellas no ha puesto Bartleby nada de sí mismo –salvo su letra, pero, al ser un es-

[20] "The gratification of no heartless curiosity, thought I."

[21] "Después de todo" –se dice el abogado, para eliminar su mala conciencia de violación de intimidad–, "la mesa es mía, y también su contenido, de manera que puedo aventurarme a registrar su interior" ("Besides, the desk is mine, and its contents, too, so I will make bold to look within").

[22] También esta fórmula se repite varias veces, pero es digno de nota que aparece cuando el abogado le propone trabajar como secretario: Bartleby rechaza esta propuesta, pero añade inmediatamente "I am not particular" (es decir, si no quiere trabajar como secretario no es porque se considere un individuo privado que no podría ser secretario porque, en todo caso, sería él quien tendría que tener secretario: no quiere ser secretario pero tampoco tener secretario, no tiene ningún secreto que guardar).

cribiente, ésta no debe tener nada de personal, debe ser un estereotipo–. No hay que perder de vista la relación entre esta repetición mecanizada de fórmulas legales y la reiteración obsesiva, por parte de Bartleby, de su propia fórmula vacía de sentido, "I would prefer not to". El abogado, precisamente por serlo, tiene que interpretar el sentido de esas fórmulas legales; Bartleby no tiene que interpretar nada, sólo copiar, puede perfectamente –hasta debe– soslayar cualquier intromisión del sentido, tiene que abstenerse de comprender, no tiene que ser *literario* sino simplemente *literal*. El escritor –literato e intérprete– tiene forzosamente que *leer* lo que escribe (y comprenderlo mejor o peor desde esa lectura solitaria, silenciosa e interior que caracteriza a la literatura); el escribiente sólo tiene que *verlo*, tiene que actuar mecánicamente, sin comprender, sin leer, sin interiorizar ni interpretar, el escribiente tiene que resistir a cada paso la presión de su entendimiento que le impele a interpretar, tiene que repetirse a sí mismo, cada vez que se siente inclinado a comprender algo de lo que escribe: *I would prefer not to*. O, lo que es lo mismo, ***Bartleby es una de esas copias que se pueden ver pero no leer ni comprender***,[25] ***no es un original*** (una persona, un personaje) ***sino una copia***, no es un espíritu encarnado sino sólo un pergamino desalmado, letra muerta (los espíritus no tienen espíritu, y el espíritu de los copistas sólo puede ser una letra). La traducción *literal* de esa *Dead Letters Office* (que *interpretamos* como "Oficina de cartas no reclamadas") en donde se rumorea que Bartlebty trabajaba es: *Departamento de Letras Muertas*.

Sólo comprendiendo que Bartleby mismo es una fórmula, una letra muerta, podemos comprender su relación con los muros y las paredes, relación que, como ya hemos visto, no es la

---

[25] Recuérdese que el abogado insiste en que lo que cuenta de Bartleby no es lo que ha comprendido, sino lo que ha visto con sus propios ojos.

de una "defensa de la privacidad". Al contrario, más bien quienes están "tras los muros" (de la cárcel) son los que carecen de privacidad. La Pared está presente en todo el relato, desde el mismo título, cuya forma completa original (en la revista *Putnam's Monthly Magazine* de Noviembre de 1853) era: "Bartleby, the scrivener: a Story of Wall Street", es decir, *al pie de la letra*, "un relato de la calle de la Pared" (el subtítulo fue eliminado en la edición posterior, considerada canónica, en *The Piazza Tales*, 1856); y, como acabamos de recordar, la mesa de Bartleby está situada junto a una ventana que da a un muro, y separada de la del abogado por un panel. También hemos señalado que el narrador le describe a menudo como entregado a sus "dead-wall reveries", lo que *interpretamos* como "ensoñaciones de pared ciega" pero que, *literalmente*, significa que está "absorto en la pared muerta". La querencia de Bartleby por los muros se completa con los de la prisión en donde es encerrado. Se diría que Bartleby muere por falta de muros. Su desgracia comienza cuando los encargados de la mudanza le "desnudan" retirando el panel verde tras el que se ocultaba, privándole del encierro, que es su condición vital, y dejándole al descubierto, como "el inquilino inmóvil de una habitación vacía"; al ingresar en prisión sin estar acusado ni condenado por ningún delito, se le permite vagar ("wander") por la cárcel a su antojo (es decir, se le priva otra vez de las paredes ciegas, su condición vital), y el abogado que acude a entrevistarse con él le encuentra, en el patio, de cara a la pared ("his face towards a high wall"); finalmente, elige, para su último reposo, acurrucarse junto a la base de los muros de la cárcel.[24] Pero no es "el otro lado del muro" lo que Bartleby busca, sino el muro mismo, la pared ciega. Primero, porque un espectro necesita un muro en el que aparecer, una sombra necesita una pared

[24] "Strangely huddled at the base of the wall."

en la que proyectarse; pero, sobre todo, porque una letra necesita una superficie en la que inscribirse, un folio en el que reposar. El propio Melville sugiere esta clave cuando explica que, al final de la mudanza, el biombo de Bartleby –la última pieza que se saca del despacho– es retirado "being folded up like a huge folio" ("plegándolo como un enorme folio"): el panel, la pared de la calle o los muros de la prisión son las hojas de papel en donde yace la letra muerta llamada Bartleby.

III. La declinatoria

Todo cuanto su empleador, que narra su historia, obtiene de Bartleby son negativas o, más exactamente, denegaciones, *declinaciones*. Bartleby no se defiende de la curiosidad con la solidez de un muro que se yergue recto contra los ataques, sino con el declive o la inclinación de un talud por el cual se deslizan hasta anonadarse todas las preguntas, todas las órdenes, todas las sugerencias, todos los requerimientos. Las negativas de Bartleby no son protestas contestatarias de un rebelde, sino amables dilaciones de quien declina una invitación con las buenas maneras de un hombre educado que difícilmente pierde la compostura. Bartleby *declina* cotejar los manuscritos que ha copiado, *declina* acercarse a la oficina de correos o avisar a otros empleados, *declina* recibir al abogado un domingo por la mañana en su propia oficina, *declina* decirle dónde nació o cualquier otra cosa sobre sí mismo, *declina* darle respuesta alguna, *declina* ser razonable, *declina* abandonar la oficina y rechaza todo alimento que no sean sus bizcochos de jengibre, *declina* hacer cualquier cambio de estado o situación, *declina* seguir escribiendo, *declina* aceptar cualquier empleo,

declina la invitación del abogado para irse a vivir con él a su casa... Parece, en fin, replegarse de tal modo sobre sí mismo –tras un muro de silencio o, en todo caso, de fórmulas lingüísticas equivalentes al silencio, al sinsentido– que no podría obtenerse, a partir de esos retazos de acontecimientos que el narrador relata, otra cosa que una suerte de fragmentaria biografía negativa: Bartleby sólo puede definirse por todo aquello que no prefiere, por todo lo que declina, por la pared de silencio o de sinsentido que propaga a su alrededor, por la invisible barrera inclinada que segrega y que desvía todos los empeños de que se "abra a los demás"; de la identidad de Bartleby sólo puede saberse lo que ella no es, la vida de Bartleby (al ser mera exterioridad, piel sin cuerpo) sólo se puede contar desde fuera, por los bordes, por lo que no hace, por todo aquello que rechaza y que, más que estrellarse contra el muro, se desliza por su pendiente, como en aquella canción de John Lennon –verdadero ejercicio de teología negativa, pues la canción se titula precisamente "Dios"– que se compone de una larga serie de declinaciones o rechazos, de una larga serie de términos precedidos siempre de la fórmula *I don't believe in...* Pero, a diferencia de lo que ocurre en esa canción (que la incredulidad afecta a muchas cosas pero deja a salvo una, sacrosanta y bien poco original: el mismísimo yo (*I just believe in me... that's reality... dream is over*), fundamento inconcuso de la realidad que anula todo sueño, ilusión o fantasía, como otrora le sucediese a Descartes, la pesadilla de Bartleby no concluye con un despertar a la realidad. Cuando el abogado acude a visitarle por segunda vez a la cárcel, uno de los guardias le dice que está "durmiendo en el patio". Y, en efecto, según reconoce el narrador, "de no ser por sus ojos vidriosos se hubiese dicho que dormía"; todavía después de haberle cerrado los párpados, el abogado tiene que oír la pregunta: ¿Está durmiendo, no? ("Eh –He's asleep, ain't he?"). El plano inclinado,

por el cual todos los intentos de obtener información se han deslizado hacia la nada, se encuentra entonces en equilibrio.

En defensa de la teología negativa, Tomás de Aquino argumentaba que de Dios –quien tampoco es un "particular"– se puede predicar su ser únicamente, pues su definición es imposible: "Esto no significa que estemos reducidos por ello a un silencio completo. A falta de alcanzar la esencia de Dios, se puede intentar determinar lo que no es... podemos recoger un número más o menos considerable de diferencias negativas que nos harán conocer, cada vez con mayor precisión, lo que no es... Al distinguir la esencia desconocida de un número creciente de otras esencias, ***cada diferencia negativa determina con mayor precisión la diferencia precedente y limita cada vez más el contorno exterior de su objeto***".[35] Esto es lo que, perversamente, ocurre en el régimen de ontología negativa en el que aparece Bartleby: cada preferencia negativa, cada anuncio acerca de lo que Bartleby prefiere no hacer es una nueva inclinación de la pendiente del muro, y por ello el ángulo se va agravando con cada nueva declinación, con cada rechazo, hasta tornarse del todo insoportable; cuando Bartleby declina por primera vez, todavía estaría a tiempo de ***enderezar*** la situación, de ***corregir*** el absurdo que introduce; incluso podría hacerlo aún después de la cuarta o la quinta declinación, pues el abogado no deja de ofrecerle la oportunidad de ***rectificar*** hasta el último momento;[36] pero su insistencia lleva a un enrarecimiento tal –a una tal determinación de su "contorno exterior"– que

---

[35] E. Gilson, *El Tomismo*, trad. cast. F. Múgica, EUNSA, Navarra, 1978, pp. 160-161.

[36] "Say now, you will help to examine papers to-morrow or next day: in short, say now, that in a day or two you will begin to be a little reasonable –say so, Bartleby": "Dime que mañana o pasado mañana ayudarás a comprobar documentos; dime, en fin, que en un día o dos empezarás a ser un poco razonable, dímelo, Bartleby."

le coloca en un punto de no retorno (hay que trasladarle a la cárcel –"the Tombs", *literalmente*: la tumba–) y, con la última negativa –el rechazo del alimento: "preferiría no comer hoy"–, el ángulo se cierra completamente y Bartleby cae al suelo: digamos que su "esencia" (su identidad) queda entonces "perfectamente delimitada" en sentido negativo, su cara externa –y no tiene otra– queda perfectamente determinada, Bartleby escapa completamente de la curiosidad, se pierde irremediablemente para la literatura. Parafraseando a Pierre Aubenque, diríamos que *la negación de la literatura se convierte aquí en literatura negativa*,[17] determinación del objeto –en este caso, del sujeto, del personaje– por sus bordes externos, por su piel.

Se llama *declinatoria* a un acto jurídico (relacionado con la inhibición y el desistimiento, ambos plausibles traducciones del "prefer not to") que tiene la forma de una petición, y mediante el cual un litigante declina el fuero o rechaza al juez que actúa en su caso. El formulismo de Bartleby ("I would prefer not to") es declinatorio porque, en efecto, aunque no significa nada, consigue hacer algo (exasperar, desesperar o provocar perplejidad y enrarecimiento, del mismo modo que las fórmulas de la teología negativa no dicen qué sea Dios pero hacen el vacío a su alrededor). Ahora bien, si el efecto de esta fórmula es más cómico que trágico, y si en ella, como observa Deleuze, no hay ninguna incoherencia gramatical, esto sucede porque lo que su uso produce es una *infracción pragmática*: la frase, perfectamente

[17] Aubenque utiliza dos veces esta expresión, primero para referirse a la teología ("la negación de la teología deviene teología negativa") y luego a la ontología ("la negación de la ontología se identifica con el establecimiento de una ontología negativa"), aunque matiza que, en este segundo caso, la negación es doble: "no revela sólo la impotencia del discurso humano, sino la negatividad de su objeto" (y este es, desde luego, el caso de Bartleby). *Vid. El problema del ser en Aristóteles*, trad. cast. Vidal Peña, Taurus, Madrid, 1974, pp. 466-467.

correcta en el nivel sintáctico, es, para empezar, incompatible con la situación en la que se utiliza. La orden de un jefe a uno de sus empleados no es algo que pueda contestarse en términos de preferir o no preferir, no es una amable invitación que se pueda declinar sino, entre otras cosas, un marcador performativo de rango –quien da órdenes a otro señala así su superioridad jerárquica–, y esto es lo que despierta las burlas de los demás escribientes ("¿Prefer not, eh?", ellos también preferirían no trabajar...). Ahí se da, pues, una efectiva denegación de la sumisión, una declinatoria, un no-reconocimiento o una impugnación de la jurisdicción: quien contesta a una orden como si fuera una invitación se resiste a aceptar la obediencia debida al estatus; Bartleby rechaza que el abogado tenga autoridad para darle órdenes o fuero para juzgarle. Pero es que, en segundo lugar, la negativa de Bartleby es también autoirónica. "Preferiría no hacerlo" es, como ya hemos señalado, un eufemismo: no es que el escritor prefiera no hacer literatura con Bartleby, es que no puede hacerla. En el mismo sentido, todas las cosas a las que Bartleby se niega son cosas que, en realidad, no puede hacer –justamente porque no es un particular, porque no es nadie en particular–: no es que sea mejor (preferible) no hacerlo, es que no es posible hacerlo (la ironía reside aquí en preferir lo necesario a lo imposible), porque no tiene opciones ni alternativas, rechaza toda interpretación, anula la hermenéutica, es irremediable e irrecuperable. ¿Cómo podría una letra muerta admitir diálogo alguno?[28]

[28] En una curiosa declaración, Gadamer señala a Derrida –el centro de cuya reflexión está ocupado justamente por la escritura– como su Bartleby particular: una objeción viva contra su tesis del diálogo hermenéutico; como le sucede al abogado con Bartleby, Gadamer entiende que el problema de Derrida es que *prefiere no* dialogar, "que la diferencia entre Derrida y yo mismo es que yo me quiero entender con él hablando ambos [lo que es imposible debido a] la incapacidad de Derrida para el diálogo" (C. Dutt, *En conversación con H.G. Gadamer*, trad. cast. T. Rocha, Tecnos, Madrid, 1998, pp. 66-67).

A Bartleby se le puede internar en la cárcel, pero no se le puede juzgar (en cierto modo, su problema, el problema de su "ontología negativa", es inverso al de la teología negativa: no es su magnitud infinita lo que le aparta de la literatura sino, al contrario, su insignificancia, su crimen es demasiado pequeño, todo fuero que se le pudiese aplicar sería excesivo y exorbitante para él), así que no hay más remedio que condenarle sin juicio y, de hecho, injustamente y sin culpa, o sin más culpa que esa insistente frasecilla, lo cual (condenar a inocentes, imponer penas sin crimen) constituye una de las más graves infracciones para un Estado de Derecho.[8] Bartleby es uno a quien no se puede hacer justicia, tan inocente que no se deja juzgar, y lo único que de él se condena es, precisamente, su inocencia (su falta de historial delictivo o clínico, su falta de personalidad). ¿No tiene todo esto mucho que ver con la imposibilidad de convertir a Bartleby en literatura? ¿No es Bartleby uno de esos "hombres infames" de cuyas vidas Foucault aseguraba

[8] Deleuze ha señalado que Bartleby, dentro de las familias de personajes de Melville, pertenece a la estirpe de los Inocentes, de la que también forma parte Billy Budd. La comparación, ya lo hemos sugerido, es fructífera, pues también Billy Budd tiene una "dificultad de palabra" que será su perdición. Billy, una de tantas víctimas de la leva forzosa de Su Majestad, que ha navegado en un barco llamado "Derechos Humanos" (recuérdese la afirmación de Rimbaud: "hablo de familias como la mía, que se lo deben todo a la Declaración Universal de Derechos del Hombre"), es víctima de la inquina del maestro armero Claggart, que le acusa injustamente ante el Capitán. Cuando el marinero es llamado a presencia de ambos para responder a las acusaciones, su tartamudez le impide hablar e, indignado contra Claggart, le zarandea, provocándole accidentalmente la muerte. En estas condiciones, y a pesar de estar convencido de su inocencia, el Capitán Vere no tiene otra alternativa que ordenar su ejecución; y, tratándose del castigo de un inocente, no hay manera de salvar ni siquiera su alma: el capellán que le asiste en sus últimos momentos ve en él a "alguien a quien, aun en los confines de la muerte, sentía que no podría jamás convertir a una doctrina" (ed. cit., p. 135).

que "han conmovido en mi interior más fibras que lo que comúnmente se conoce como literatura... esas vidas íntimas convertidas en brasas muertas en las pocas frases que las aniquilaron... No son cuasi-literatura, ni subliteratura, ni tan siquiera el esbozo de un género; son fruto del desorden, el ruido, la pena, el trabajo del poder sobre las vidas y el discurso que verbaliza todo esto".[30]

La imposibilidad de encerrar a Bartleby entre rejas es la imposibilidad de enterrarlo (recordemos que el narrador se refiere a la cárcel como "la tumba"): es un encarcelado sin crimen –"cargar con la pena sin tener la culpa: he ahí lo divino", así decía Nietzsche–, un muerto en vida o un alma en pena, como esos desdichados cuyos avisos coleccionaba Foucault, un inocente que, sin embargo, no puede ser salvado ni, en rigor, condenado, y por tanto no se le puede enviar al infierno sino únicamente al limbo. Su único pecado es, como decíamos, la inocencia, y quienes han cometido "el menor de todos los pecados" (*quod inter omnia peccata minimum est*) son privados de la gracia, pero "la privación de la gracia no tiene razón de culpa, sino de pena (*privatio enim gratiae non habet rationem culpae, sed poenae*), pues donde hay menos de voluntario hay menos de culpa".[31] No obstante, el limbo, en cuanto pena, sólo puede ser una zona –precisamente la zona exterior– del infierno. Según la doctrina del Concilio de Cartago, en el Juicio Final, "quien no esté a la derecha de Cristo estará indudablemente a su izquierda". Y por esto Bartleby deambula por el patio de la prisión, fuera de las celdas ("Allí le encontré", de-

[30] Foucault, *La vida de los hombres infames*, Ed. La Piqueta, Madrid, 1990, pp. 175-202.

[31] Tomás de Aquino, *Comentario* al Libro II de las "Sentencias", Art. 1, Resp. (trad. cast. F. Barbado et al., *Suma Teológica*, B.A.C., Madrid, 1960, Tomo XVI, pp. 664 y ss.).

clara el abogado, "de pie, solo, en el patio más tranquilo ..., mientras, a su alrededor, entre las apretadas rejas de las ventanillas de las celdas, me pareció ver cómo le acechaban las miradas de ladrones y asesinos"), es decir, en los confines del infierno.

En este sentido, la declinatoria de Bartleby ("No tengo nada que decirle", *I want nothing to say to you*) expresa, como todas, una petición: reclama el derecho (de los inocentes) a no declarar, el derecho al silencio. Quienes le "conocen" apenas pueden verle (pasa inadvertido), pero ante todo no pueden "leerle" (comprenderle), y cuando habla lo hace sin decir nada. Como una partitura escrita en una clave desconocida, prefiere no ser interpretado. Declina toda interpretación. Se atiene a la letra (como Rimbaud cuando, contestando a una carta de su madre que, alarmada tras la lectura de *Una temporada en el infierno*, le preguntaba qué significaba todo aquello, qué había querido decir con ese poema, responde lacónicamente: "literalmente lo que dice"). Para ello tiene que poner en entredicho un principio ya establecido con claridad por Descartes:[32] que toda percepción contiene, normalmente, un juicio (digámoslo más claramente: un prejuicio), que ver y, en general, percibir, ya es –aunque inadvertidamente– leer y, por tanto, comprender, interpretar y juzgar. Contra esta doctrina –sobre la que se apoya toda la hermenéutica– sólo se puede presentar como excepción aquello que *pasa desapercibido*.[33] El co-

---

[32] En las "cuartas respuestas" a las objeciones de Arnauld contra las *Meditaciones Metafísicas*.

[33] Leibniz, por ejemplo, alegaba el caso de las micropercepciones inconscientes o de los estados de desmayo: si, tras un desvanecimieto repentino o al despertar del sueño, nos hacemos repentinamente conscientes de nuestras percepciones, esto significa que ellas ya estaban allí –aunque sin ser juzgadas, interpretadas ni comprendidas, como algo que pura y simplemente era– durante nuestra ausencia.

pista ideal, según decíamos, es justamente aquel que ve la letra y la escribe (la copia) sin leerla, comprenderla ni interpretarla, pues carece de interioridad. El copista ideal es el que pasa desapercibido, aquel cuya presencia –y sobre todo su personalidad– no deja huella en lo que copia. Una suerte de máquina de escribir. Y, como ya hemos notado, no hay mejor ejemplo de "negación de la literatura" que la actividad de taquígrafos, estenotipistas y mecanógrafos: se limitan a registrar lo dicho, literalmente, sin interpretar. Y, del mismo modo que un condenado sin juicio es una grave anomalía jurídica, una percepción sin juicio es una grave anomalía epistemológica.

Se trata, pues, de esto: Bartleby es lo que se resiste a la interpretación. Cuando Platón se quejaba de los peligros de la escritura (con respecto a la oralidad perdida) quería ya, sin duda, decir que la palabra corre el riesgo de perder su significado propio o recto en cuanto se escribe, porque al hacerlo (al trasladarse desde una situación determinada a esa especie de "no lugar" que es la página, el folio o la tablilla) *pierde su contexto*. De un modo distinto, pero no contrario, la doctrina moderna del significado contrapone la hermenéutica a la literalidad apelando precisamente a una "recta interpretación" que sólo puede confirmarse por su contexto (la totalidad del texto si se trata de una frase escrita, la situación de habla si es una locución pronunciada, o bien la tradición –otros textos y situaciones– y la proyección hacia el futuro si se trata de una obra del presente). Y esto es lo que rechaza la obstinación de Bartleby: es una letra que *declina todo contexto*, y por ello sus frases son siempre incoherentes desde el punto de vista pragmático, son inadecuadas a la situación. Bartleby se resiste a relatar su pasado o a aceptar algún proyecto de futuro porque sabe que, si lo hace, será inmediatamente interpretado (por el abogado, representante en la narración de la intención hermenéutica) en función de ese pasado o de ese futuro, se le ha-

rá una biografía, se neutralizará su literalidad, la literalidad de su frágil existencia presente apelando a su pasado o a su porvenir, se encontrarán en sus intenciones o en sus recuerdos las raíces de su comportamiento actual, y con ello se mancillará su inocencia.

Sin duda, un signo sólo puede tener un significado recto si se aquilatan lo más estrictamente posible su contexto y sus circunstancias (y éste es el problema de Bartleby y de su falta de historia: es una letra que no parece tener contexto ni circunstancia alguna, y por ello no tiene significado recto sino sólo inclinaciones, declinaciones). Pero, ¿quiere decir eso que el sentido viene del contexto? Apelemos a un ejemplo de Rafael Sánchez Ferlosio: en las cocinas antiguas había casi siempre una piedra, piedra que, *a primera vista*, se identificaba como siendo "evidentemente" la piedra de macerar la carne. Preguntado alguien sobre el particular, hubiera dicho: "es la piedra de macerar la carne, la he visto con mis propios ojos". Pero la evidencia se debilita –es decir, comprendemos que en esa percepción iba incluido un juicio o un prejuicio– si reparamos en que, trasladada al despacho, esa piedra se convertiría en un pisapapeles (que también afirmaríamos haber visto "con nuestros propios ojos"). En el dormitorio, la misma piedra sería un recuerdo de una memorable excursión por la provincia de Guadalajara. Y aún llevada al salón (y encerrada en una vitrina de cristal) se convertiría en una curiosidad mineralógica. Esto parece reafirmarnos en la idea de que ver es leer (la misma piedra es interpretada de diferentes maneras), y de que hacemos diferentes lecturas (o sea: atribuimos diferentes significados al nombre "Piedra") en función del contexto o, lo que parece venir a ser lo mismo, de acuerdo con la función a la que destinemos el útil. Una vez más: sólo hay sentido propio o recta interpretación si se determina el contexto.

En tal caso, si el significado es relativo al contexto (y, por tanto, la verdad se define como coherencia en el contexto), aquí se ofrecen ya dos posibilidades que señalan una opción: a) ¿hemos de decir que se trata de *la misma* piedra en *diferentes* contextos, es decir, del *mismo* nombre con *diferentes* significados (rectos, propios)? O bien, b) dado que el contexto determina la función y el significado, ¿hemos de decir que se trata realmente de *diferentes* piedras y *diferentes* nombres (todos ellos *propios*)? Ésta parece una "pseudocuestión" de esas que Quine juzgaría como de "diferencias metafísicas insondables". Sin embargo, se siguen consecuencias diferentes en caso de adoptar una u otra opción de la alternativa: la opción a deja abierta la posibilidad de que "algo" (aunque sea un algo muy vago y nebuloso) "supere" la diversidad ilimitada de los contextos; la opción b convierte la "diferencia específica" (la función) de la piedra en cada contexto exactamente en su *identidad* sustantiva o esencial (dicho de otro modo: convierte el atributo "de macerar la carne" en un predicado analíticamente incluido en el sujeto "piedra", y la interpretación correspondiente en recta interpretación o sentido propio). De este modo, cada habitante de una de esas esferas o contextos podría hacer bandera de sus significados propios y rectos –denotativos– y contraponerlos como "inconmensurables" (en el sentido de Kuhn) con respecto a otros contextos. Y entonces podríamos encontrarnos con una "guerra de ficciones" incompatibles –el conflicto de las interpretaciones– en la cual no habría razón para preferir un contexto a otro o –lo que sería lo mismo– una piedra a otra, porque ello sería tan absurdo como considerar que la piedra del dormitorio es "más verdadera" que la de la cocina, o que la piedra del salón es "más inmoral" que la del despacho. Ésta es la situación en la cual normalmente se encuentran los abogados en un proceso judicial: cada una de las "partes" hace una interpretación diferente de la letra (de las de-

claraciones de los testigos, recogidas por los taquígrafos y copistas) en virtud de su contexto y de sus circunstancias. No resulta muy difícil imaginar a los habitantes autóctonos del dormitorio, de la cocina, del salón y del despacho, enzarzados en una disputa en la cual terminarían tirándose a la cabeza unos a otros las piedras de sus identidades irreductibles –en el peor de los casos– o –en el mejor– emprendiendo uno de esos litigios irresolubles que Lyotard llamaba *diferendos*.

Sólo escapamos de esa trampa *conservando* la "piedra sin identidad" –esa letra muerta, sin interpretación, llamada "Bartleby"–, o sea, sin contexto, esa piedra que es la misma, antes de haber recibido ninguna determinación o apellido contextual, una piedra caracterizada sin duda por su "pobreza denotativa" o por su "baja intensión", una piedra de baja intensidad (y por ello no demasiado eficaz como arma arrojadiza) que, sin embargo, no es tan pobre como para identificarse con la nada (sería, después de todo, una piedra con unas pocas características "comunes" a las piedras de macerar, los pisapapeles, los *souvenirs* y las curiosidades mineralógicas), aunque hay que aceptar que sería lícito considerarla, debido a su indeterminación y a su indigencia semántica, "una piedra cualquiera" (en el bien entendido de que su "ser cualquiera" [=x] o su "cualquieridad" no significan aquí otra cosa que su "libertad" y su "independencia" con respecto a los contextos que, al restringir su significado, anularían esa libertad), una mera letra sobre un folio. "Una piedra cualquiera" quiere decir una letra que no tendría ningún significado denotativo o recto, o propio, lo que no es lo mismo que no tener carga semántica en absoluto: se trataría de una letra cuya carga semántica sería una estela confusa de connotaciones (por así decirlo, llevaría implícitas en sus vetas y en sus manchas todos los contextos posibles, incluidos los incomposibles, inconmensurables o incompatibles, constituyendo el embrión de un "motivo" para hacer cesar la guerra entre tribus contextuales al hacer aparecer "al-

go" [cualquier cosa=x] que todas ellas tienen en común, aunque declinaría identificarse con este o con aquel significado propio de tal o cual contexto). En este mismo sentido, Bartleby el oficinista es un hombre cualquiera (no un particular), sin propiedades ni identidad recta (sólo sabe declinar), tan común que no se identifica con ninguna comunidad, tan impropio que carece de privacidad. Un hombre cuya función no se puede determinar.

Pues bien, a esa carga semántica connotativa e implícita, de baja intensión, a esa cualquieridad, y a esa libertad "trascendental" de la letra con respecto a todo contexto empírico se le podría llamar *el sentido literal* de la piedra o, si se quiere, del nombre "Piedra". Ningún sentido explícito, ninguna denotación (por eso con este arma no pueden hacerse detonaciones), no es lo mismo que ningún sentido en absoluto, sino que es lo mismo que cualquier sentido, exactamente cualquier sentido; esta piedra no es una piedra cualquiera, sino *exactamente cualquier piedra*, que es la primera (y la única) que es legítimo arrojar, porque es la piedra del que está libre de culpa, libre de contexto, libre de identidad. El sentido literal es irreductible a ningún significado propio o recto. Y aquí vuelvo a apelar a un ejemplo de Sánchez Ferlosio, Don Quijote convirtiendo en yelmo la bacía del barbero: "Otro salto tan grande te hizo falta, bacía, para llegar a ser bacía, como el que ahora te hacen dar para ser yelmo". Captar la "falta de significado" (recto, propio, contextualmente determinado) de la letra (o de la bacía, su capacidad para "llegar a ser" cualquier cosa, su falta de identidad explícita, denotativa o contextual) es también captar su exceso de significante (connotacional, implícito), su "aureola metonímica" ilimitada.[34] Y asimismo, decir de Bartleby que no tie-

[34] Sobre todos estos aspectos, *Cfr.* R. Sánchez Ferlosio, "Comentarios" a L. Malson, *Los niños selváticos*, Alianza, 1973, *passim*. (parcialmente reproducido en "Sobre la transposición", en *Ensayos y Artículos*, Ed. Destino).

ne identidad o que no es nadie en particular, no es lo mismo que decir que no es nadie en absoluto sino que es *un* cualquiera.

En pocas palabras: esa piedra cualquiera –la piedra en sentido literal, la que es literalmente piedra y nada más– que escapa, como Bartleby de la curiosidad, a todo contexto empírico, es la fuente de la que mana la capacidad de descubrir un nuevo significado (es decir, un nuevo contexto: un nuevo planeta del sistema solar, un nuevo sentido para la bacía de barbero o una nueva acepción del término "dignidad humana"), y es la condición que impide que las restricciones contextuales (a cuya necesidad nada debe oponerse) puedan cerrar absolutamente el campo o, lo que es lo mismo, la condición que impide que alguien pueda decir: "y estos son todos los contextos posibles" (ni siquiera "y éstos son todos los contextos reales": puede haber un contexto aún no descubierto que la piedra cualquiera pueda sugerir desarrollando alguna de las connotaciones implícitas que alberga). Un contexto (empírico, explícito, denotativo: el dormitorio, la cocina o el salón) no es más que el mínimo de condiciones restrictivas requerido para captar algo que está por completo fuera de contexto, que no es empírico, ni explícito, ni denotativo, ni dormitorio, ni cocina, ni salón ni despacho: otra habitación, una habitación cualquiera y, sin embargo, una diferencia, una singularidad (¡no una identidad!): una letra (muerta, no interpretada). La ritual repetición del "I would prefer not to" no es otra cosa que la manifestación de su carácter ceremonial,[35] es decir, de su ca-

---

[35] "Toda ceremonia... es siempre, y por naturaleza, '*lèttre*', texto, repetición; no tiene *primera vez*. Ni siquiera las ceremonias personales, como los tiernos ritos que, especialmente a la hora de acostarse, suelen exigir, con admirable rigor litúrgico, los niños a sus padres –y que por esto mismo merecen plena-

rácter de copia radical, de sustantivamente no-original, puesto admirablemente de relieve por el derecho de los inocentes a atenerse a la letra y a rechazar todo juicio de intención.

Elevando de categoría las antes mencionadas opiniones de Pascal y Benjamin, escribía Ortega que "El hombre enajenado de sí mismo se encuentra consigo mismo como realidad en cuanto *Historia*... se ve obligado a ocuparse de su pasado, no por curiosidad ni para encontrar ejemplos normativos, sino porque *no tiene otra cosa*". ¿Qué decir, entonces, del que no tiene siquiera Historia, del que no puede contar su vida, si "para comprender algo humano, personal o colectivo, es preciso contar una historia"?[36] ¿Habrá que declararle no-humano? La biografía (personal o colectiva) forja la personalidad de un individuo, así como la novela forja, al contar su historia, al personaje. ¿Qué decir, entonces, de todos aquellos cuyas vidas no pueden ser convertidas en literatura, de todos aquellos cuya historia no se puede contar ni novelar, de todos aquellos de quienes no ha quedado más que su nombre y, si acaso, algunos formulismos huecos y vacíos? Como le sucede al abogado con Bartleby, las gentes de bien se sienten inclinadas a la piedad o a la compasión hacia estas personas, pero esta piedad se convierte en indignación cuando los encausados se niegan a hablar, cuando *prefieren no contar su historia.*

"Se nos presentan hechos comprobados, un individuo que los reconoce y que acepta por tanto la pena que se le va a imponer... Y, sin embargo, la maquinaria se atasca, sus engrana-

---

mente llamarse ceremonias–, pueden jamás haber tenido *primera vez*: proceden, con toda probabilidad, de palabras, de actos o de gestos que algún día tuvieron que ser dichos o hechos, oídos y aceptados por vez primera, pero que tan sólo en su repetición –esto es, en una condición esencialmente ubicua– pudieron adquirir los caracteres de lo ceremonial" (R.Sánchez Ferlosio, "El caso José", en *Ensayos y Artículos, II*, cit., pp. 173-174).

[36] *Historia como Sistema*, Obras Completas (Ed. Alianza), tomo VI.

jes se agarrotan. ¿Por qué? Porque el culpable se calla. Su silencio, no obstante, no se refiere a los hechos, a las circunstancias, al modo en que se desarrollaron los acontecimientos o a lo que pudo haberlos provocado. Nada de eso. En realidad, el inculpado se calla, se escabulle ante una cuestión esencial para un tribunal de nuestros días...: '¿Quién eres tú?'... No basta con que el acusado responda a esta pregunta: 'Soy el autor de los delitos que se me imputan, eso es todo. Juzguen, puesto que es su obligación, y condénenme si les parece'. Al acusado se le pide mucho más, mucho más que el reconocimiento de sus acciones, se le exige una confesión, un examen de conciencia, una explicación de sí mismo, una aclaración de lo que él es. La maquinaria penal ya no puede funcionar simplemente con la ley, con la infracción y con un autor responsable de los hechos. Se necesita algo más, se requiere un material suplementario. Los magistrados, los miembros del jurado, y también los abogados y el ministerio fiscal, no pueden realmente desempeñar su papel más que si se les proporciona otro tipo de discurso: aquel que el acusado expresa sobre sí mismo, o aquel que, por medio de sus confesiones, recuerdos, confidencias, etc., es posible articular acerca de él. Si este discurso falta, el presidente del tribunal se acalora, el jurado se pone nervioso. Se presiona, se coacciona al acusado porque no sigue el juego... Un abogado defensor hizo esta sorprendente reflexión –la cito de forma aproximada–: '¿Se puede condenar a muerte a alguien que no se conoce?'."[37]

Es sabido hasta qué extremo ha llegado en nuestros días esta situación. Los condenados a muerte y los grandes crimina-

[37] Foucault, "La evolución de la noción de 'individuo peligroso' en la psiquiatría legal", *Déviance et societé*, vol.5, n.4, 1981, pp. 403-422, trad. cast. J. Varela y F. Álvarez Uría, en *La vida de los hombres infames*, *op. cit.*, pp. 232-235.

les venden su historia a los imperios de la comunicación para que la conviertan en narración literaria o cinematográfica, cuando menos televisiva (para esos telefilmes que se anuncian con el rótulo: "basado en un hecho real"), y los procesos judiciales importantes son retransmitidos en directo por las cadenas más poderosas y en hora de máxima audiencia. Ya nadie se conforma con saber (qué pasó, quién lo hizo, etc.), todo el mundo quiere *comprender*, todo el mundo quiere consumir historias, interpretaciones, y ello realiza en la práctica la identidad teórica de ficción y no-ficción sostenida por la hermenéutica postgadameriana. Y no solamente se trata de los acusados, sino también de los testigos y de los miembros del jurado: también en sus casos es preciso conocer su personalidad, su historia, también a ellos es necesario primero comprenderles para decidir si están habilitados o no para juzgar o para decir la verdad. Contra el espíritu de las leyes ilustradas, que justamente establecían que el código debe valer para *cualquiera*, siendo ilícito tomar en cuenta la personalidad particular, así como que el jurado debe estar compuesto de *individuos cualesquiera*, la administración de la justicia se ha convertido en un choque de personalidades (que, por tanto, requiere toda una infraestructura de entrenamiento psicológico) y en un conflicto de interpretaciones.

Esto no sólo es terriblemente perverso, sino profundamente anti-melvilliano: por ejemplo, en *Billy Budd*, el capitán Vere *comprende* perfectamente la inocencia (personal) de Billy pero, ateniéndose a los hechos, y aún considerando que la personalidad del marinero no es la de un asesino, no tiene más remedio que dictar sentencia en su contra. Al contrario, la tendencia que se detecta en los procesos judiciales actuales parece indicar que, puesto que se parte de la base de que no hay hechos, sino únicamente interpretaciones, no se condena al autor de un hecho, sino a una personalidad (que, por tanto, tie-

ne que ser reconstruida con ayuda del reo), y que efectivamente puede ser condenada o absuelta incluso en ausencia de todo hecho. Quien prefiere no ser interpretado, no ser comprendido, quien se presenta como alguien sin personalidad, incomprensible, ininterpretable, sin historia y sin biografía, sin privacidad y sin pueblo, quien se niega, como los prisioneros de guerra, a decir otra cosa que no sea su nombre, quien se atiene a la literalidad de su nombre para defenderse de toda intepretación, quien no se aviene a tomar parte en el *show*, quien se resiste a decir quién es y a presentar la historia (la interpretación, la ficción, el contexto) que le excusa de sus hechos y le exime de responsabilidad, ése tiende a ser considerado algo más que culpable, porque su silencio es una declinatoria que delata la parodia en que se ha convertido la justicia, y estará condenado a vagar "entre ladrones y asesinos".

En su repaso histórico de la logística militar, Paul Virilio suele recordar la decadencia de las murallas y los escudos de combate en el momento en que se generaliza el uso de la pólvora de cañón, en una línea cronológica que desemboca (por ahora) en las llamadas "armas inteligentes", y señala que la función que antaño cumplía la muralla ha ido siendo progresivamente sustituida por el *camuflaje*; también nosotros podríamos invocar aquí una logística de la letra: la letra no se defiende de la interpretación (juicio o prejuicio que la derrumba como una bala de cañón) rodeándose de una muralla inexpugnable, sino pasando desapercibida, camuflándose (pues la letra es "barrida" siempre en beneficio de su significado) en su propia insignificancia. Bartleby el oficinista no se defiende de los poderes que pretenden juzgarle, leerle, interpretarle, comprenderle, buscarle algún contexto en el que tenga un significado recto y ya no pueda declinar, amparándose en las paredes de la privacidad, sino camuflándose como *cualquiera*: un hombre, al pie de la letra, lisa, llana y literalmente cualquier hombre; con ello

amplía su comunidad hasta rebasar todo contexto ("Ah, Bartleby! Ah, humanity!" son las últimas palabras del relato). Y ese rebasar libre de su voz repitiendo ritualmente sus declinaciones es, en sentido literal, su intimidad, su singularidad indómita: inenarrable, no biografiable, irreductible a información e incompatible con la argumentación.

Recapitulemos, pues. Mientras que el orden de la "literatura" (el mundo de los lectores-escritores) implica la construcción de personajes individuales con identidades privadas y argumentos originales (a un escritor se le puede acusar de plagio, delito que no es más viejo que la propia literatura,[34] pero, ¿quién acusaría de plagio a un copista, a un escribiente?), historias sustentadas sobre la trama biográfica de recuerdos y proyectos y cuya lectura exige esa dialéctica de la interpretación (el diálogo entre la resonancia interna del lector y su reconocimiento en lo escrito) inseparable de la figura del lector silencioso y del escritor-periodista, la "literatura negativa" o "no literatura", de la cual Bartleby es emblema, hecha de

[34] ¿Qué sobreviviría de Cervantes o de Shakespeare si tuviésemos que aplicarles los modernos criterios de "propiedad intelectual"?, pregunta Miguel Morey en el texto antes citado: "debería atenderse a una consecuencia mayor derivada de la propiedad intelectual, grave y no tan obvia. Se trata del modo como se altera profundamente la *repetibilidad* de lo escrito (que es el modo mayor de lo que constituye el 'ser memorable' que la escritura le concede a la voz). Desde la transformación forzosa del estatuto de los procedimientos de reescritura legítimos (versiones, refritos, traducciones...), amenazados siempre por la nueva noción de 'plagio literario', hasta el primado y los prestigios de la originalidad, que moverá los afanes de toda vanguardia, pueden considerarse consecuencias directas de esta noción. Su paroxismo exangüe debe buscarse en la literatura académica curricular (propia al *publish or perish*), encenagada siempre en un mar de comillas, notas a pie de página, bibliografías secundarias, etc., que definen, no sólo un género literario nuevo, sino también un modelo de lo que en adelante se entenderá por 'rigor' en el trabajo del crítico o del intelectual" (*op. cit.*, pp. 104-105).

oralidad no literaturizada y de literalidad no novelable, se caracteriza por la pobreza interior de sus figuras, carentes de personalidad, por su pertenencia al círculo ceremonial de la repetición del sentido literal que corresponde al mundo del escribiente-copista y al ser de la letra (un ser con una débil actualidad sin pasado ni porvenir) que, en lugar de personajes con argumentos biográficos, genera espectros, fantasmas inverosímiles e impersonales.

Así pues, esta declinación de todo sentido *propio* –la falta de propiedad del sentido literal, como la falta de propiedades privadas de Bartleby–, definida en términos negativos como falta de personalidad o de privacidad, como pobreza (cualitativa) de información o de vida interior, es, en términos positivos, la liberación de todo contexto, la inocencia. Así como toda letra –todo sentido literal– es irreductible a la colección de sus interpretaciones correctas o de sus contextos de uso, todo hombre es irreductible a la colección de sus propiedades o a su privacidad de individuo particular e idéntico. La humanidad se repite (con la letra), no se lee. No es el núcleo de la personalidad ni el corazón del significado, sino solamente el borde impropio de ambos.

IV. Coda sobre el nombre "Bartleby": el apostolado

Por todas estas razones, mucho más que un "nuevo Cristo" (Deleuze) o un "Mesías" (Agamben), Bartleby se me aparece como un apóstol, pues son los apóstoles (y no Cristo) quienes tienen por misión la escritura y la repetición de la palabra al pie de la letra (Jesús se puede permitir parábolas y alegorías, no así sus discípulos, que son gente llana). Una pequeña

indagación sobre el nombre "Bartleby" afianza esta sospecha. En el terreno de lo que Freud llamaría la "elaboración primaria", es fácil invocar que la expresión "Bartleby" es una transformación (leve) de la abreviatura del nombre del apóstol Bartolomé (Barthélemy). Es decir, "Bartleby" es una fórmula literal, escritural, no literaria. Las razones inmediatas para esta elección por parte de Melville podrían ser muy claras: aunque Bartolomé aparece mencionado entre los discípulos de Jesús solamente en los tres primeros Evangelios, es generalmente aceptado por los teólogos que se trata de la misma persona que en el Evangelio de Juan aparece entre los discípulos de Cristo con el nombre de Nataniel (hipótesis que se apoya en el hecho de que "Bartolomé" es sólo un patronímico que significa "hijo de Tolomeo", por lo cual nada se opondría a la figura de un "Nataniel, hijo de Tolomeo", fórmula similar a la que designa a otros apóstoles en los Evangelios). En el universo melvilliano, este nombre se asocia inmediatamente al de *Nathaniel* Hawthorne, cuya amistad y complicidad con Melville –aunque no exenta de ambigüedades– es sobradamente conocida por los críticos. Si, además, reparamos en que Hawthorne es autor de una narración titulada *La letra escarlata*, en la cual la temática de la letra –una letra tan muerta como mortífera, que al final se autoimprime sobre la piel del infame, castigando su usurpación del papel de doctor de la ley o intérprete del Libro– ocupa un lugar central, y en que el propio Hawthorne ha contado por escrito que el origen de esta historia procede de un encuentro con la letra,[9] el des-

---

[9] Siendo inspector de aduanas –o sea, oficinista– en Salem (Massachusetts), a Hawthorne le abandona su inspiración de escritor: "La práctica y los objetivos de la literatura tenían entonces poca importancia para mí. En esa época dejaron de interesarme los libros. Eran algo distante de mí... Todo el deleite imaginativo con el que se espiritualiza [la naturaleza] se había borrado de mi cerebro... Sin importarme ya que mi nombre figurara con letras de molde en

plazamiento de "Nathaniel" (Bartolomé) a "Bartleby" no parece injustificado.

Pero sin duda presenta más interés la "elaboración secundaria", pues en ella la adecuación entre Bartleby y el apóstol Bartolomé –sin necesidad de pasar por la mediación de Hawthorne– es también defendible. En primer lugar, Bartolomé es uno de los apóstoles menos conocidos. Descontando una breve anécdota en la que desempeña un cierto papel (y que se relaciona con el hecho de su procedencia genuinamente judaica), del apóstol Bartolomé no dice el Nuevo Testamento más que su nombre. Esto –su nombre– es también, poco más o menos, todo lo que queda de Bartleby. Hay, ciertamente, abundantes leyendas,[40] pero, en suma, "no existe material alguno para redactar una biografía satisfactoria y

---

las tapas de los libros, sonreía al pensar que ahora se imprimía por razones muy distintas... en toda clase de fardos de mercancías que debían pagar impuestos". Husmeando entre los documentos del archivo de la Aduana, Hawthorne encuentra un sobre que llama su atención, y que contiene papeles privados de un antiguo inspector, Jonathan Pue. "Pero lo que más me llamó la atención en el misterioso paquete era un trozo de rica tela roja, muy usada y desteñida... El andrajo de paño rojo..., al ser examinado atentamente, iba revelando la forma de una letra. Era una A mayúscula." De este hallazgo parte la reconstrucción de la historia de Hester Prynne, protagonista de *The Scarlet Letter* (N. Hawthorne, "La Aduana", introducción a *La letra escarlata*, trad. cast. P. y J. Donoso, Ultramar editores, Madrid, 1979).

[40] Según la *Historia de la Iglesia* del Obispo Eusebio de Cesárea, Panteno (maestro de Orígenes) habría encontrado en el siglo II algunos cristianos de las Indias (es decir, de tierras orientales desconocidas) que aseguraban ser discípulos de Bartolomé. Jerónimo (*De viris illustr.*, 36, t. XXIII) asegura que Bartolomé llevó a Alejandría un ejemplar –es decir, una copia– del Evangelio de Mateo. Otras referencias le representan predicando en Mesopotamia, en Persia, en Egipto, Frigia, Siria o Armenia. La leyenda nestoriana, sin duda la más difundida, asegura que Bartolomé habría convertido al cristianismo al rey armenio Polemón II, y que un hermano de éste, Astiages, le conminó a hacer sacrificios ante el ídolo de Bagdad (Astaroth), a lo que el apóstol se negó (di-

completa de este hombre". De la iconografía, relativamente abundante,[41] una imagen ha prevalecido sobre las demás: la de Bartolomé *como una piel sin cuerpo* que sostiene en la mano un cuchillo (instrumento punzante, punzón, estilo). Los evangelios apócrifos le representan como fiel escribiente,[42] y una misteriosa cita del Pseudo-Dionisio le relaciona también con el sentido literal de la escritura: "En este sentido dice el divino Bartolomé que la teología es al mismo tiempo abundante y muy breve, que aunque el evangelio es vasto y copioso no por ello es menos conciso" (*Theol. Myst.*, I, 3, 1000 B). Como el santo escribiente de cuya identidad sólo ha quedado la imagen externa de su piel descorporeizada con un cuchillo en la mano (símbolo invertido, pues no es él quien usa el cuchillo sino únicamente su víctima), Bartleby es el

---

gamos que prefirió no hacerlo, aunque según otras leyendas aherrojó con cadenas a este demonio [este detalle, que también la iconografía ha consagrado al representar a menudo a Bartolomé pisando la cerviz al diablo, está igualmente atestiguado por el evangelio (apócrifo) de San Bartolomé, en donde el propio Cristo le ordena someter al diablo de ese modo]); ello le valió el martirio, sobre el cual también abundan las versiones: decapitado, crucificado cabeza abajo, desollado vivo, muerto a garrotazos o ahogado (e incluso por acumulación de todos estos tormentos). También hay numerosas leyendas contradictorias sobre el destino de su cadáver.

41 Señalemos sólo las imágenes más conocidas: dos "retratos" de Van Dyck, uno de El Greco, otro de David, y varios de José Ribera *El Españoleto*, algunos de dudosa autenticidad. Más fortuna iconográfica ha tenido, sin duda, su martirio, representado en numerosas ocasiones por el ya mentado Ribera, por N. Alunno (en la Iglesia de San Bartolomé de Marano) o por Jacobo Agnesio, pero cuya consagración pictórica más contundente e influyente es la imagen de Miguel Ángel en *El Juicio Final*, en donde aparece en el modo que se ha convertido en canónico: teniendo en la mano el cuchillo que sirvió para su propio suplicio y cargando con su propio pellejo al hombro.

42 "Tunc Bartholomeus scribens haec omnia..." (Evangelio de San Bartolomé, *Evangelios Apócrifos*, ed. bilingüe y crítica de A. de Santos, B.A.C., Madrid, 1956, parágr. 69, p. 569.)

pergamino (después de todo, un pellejo desprendido de su cuerpo) que lleva en la mano la pluma de escribiente, es decir, el estilo con el cual ha sido escrita la letra inconfesable de su nombre.

Esta edición de
PREFERIRÍA NO HACERLO
se terminó de imprimir
el día 7 de octubre de 2011